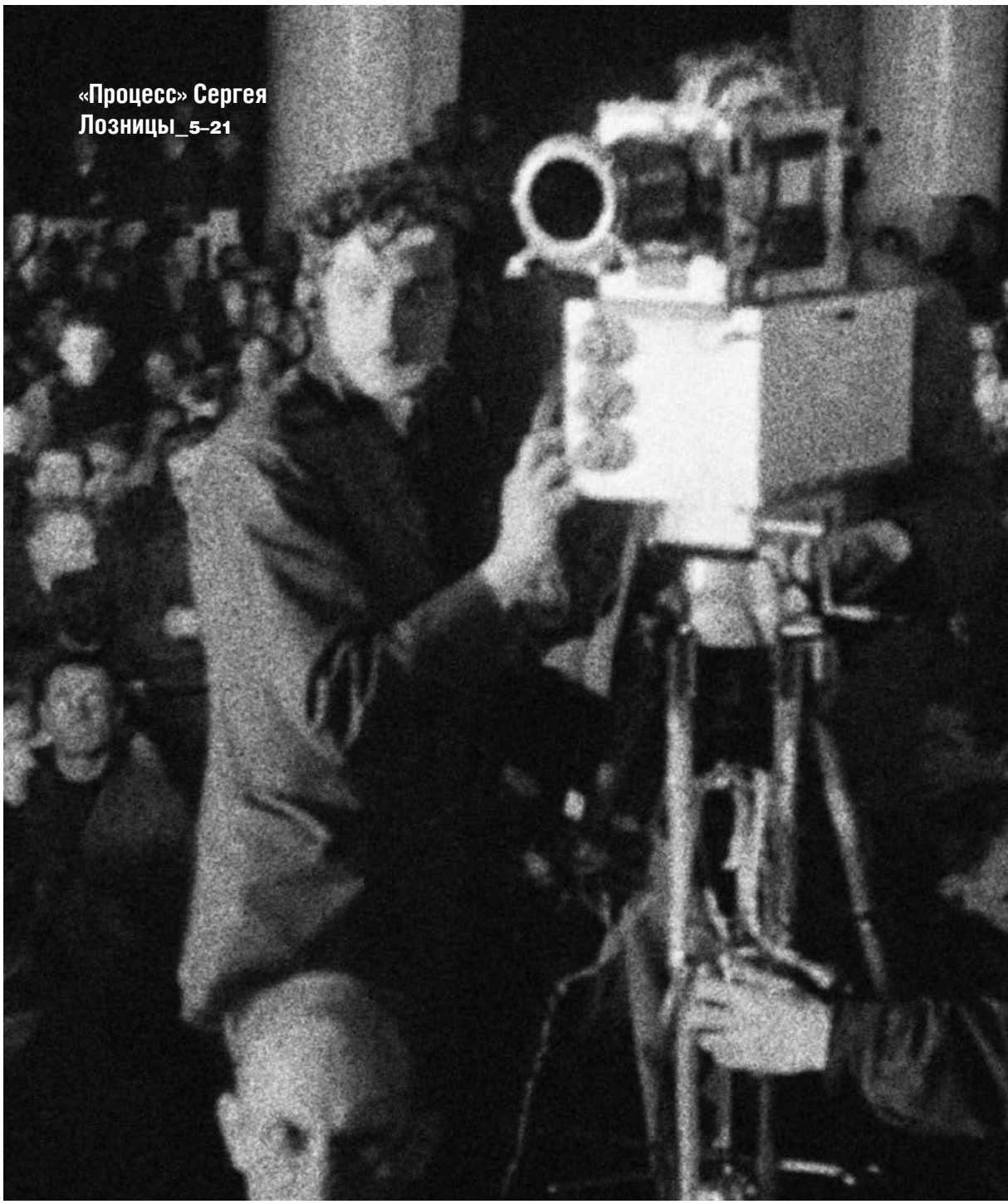
ИСКУССТВО КИНО

№1/2 **2019** www.kinoart.ru

1/2

«АРТДОКФЕСТ»_**5–135**
ДЗИГА ВЕРТОВ. «ГОДОВЩИНА РЕВОЛЮЦИИ»_**161–201**
ПАВЕЛ ПРЯЖКО. НОВАЯ ПЬЕСА_**263**



«Процесс» Сергея Лозницы_5–21

По традиции мы открываем год номером про документальное кино. Однако сегодня никакие традиции, связанные с содержательными и/или формальными признаками доккино, уже не соблюдаются – ни авторами фильмов, ни критиками. Таков запрос самой «гибридной» реальности, с которой документалистам (но не только) стало трудно совладать. Дело тут не в самоцензуре и даже не в цензуре властей. Что-то изменилось в составе воздуха, и каждый автор выбирает, как ему дышать, жить, снимать наедине с собой.

«Круглый стол» фестиваля «Артдокфест», прошедшего в Риге, и рецензии на конкурсные фильмы засвидетельствовали падение интереса документалистов к политической проблематике.

Уже лет двадцать, но сегодня с особенной силой, авторы игровых и неигровых картин работают в пространстве постдока, то есть на территории монтажного кино, или реконструкции реальных событий, или переинтерпретации старых съемок новыми или дополнительными средствами. Поэтому сюда вошли статьи о «Процессе» Сергея Лозницы, о «Свидетелях Путина» Виталия Манского, о фильме Ван Бина «Мертвые души» (о свидетельских показаниях жертв китайских репрессий); рецензии на игровую картину Раду Жуде «Мне плевать, что мы войдем в историю как варвары» и на спектакль «Барокко» Кирилла Серебренникова, поставленный во время судебного процесса над режиссером.

Бомбой номера можно назвать рассказ киноведа Николая Изволова о восстановлении неизвестного фильма Дзиги Вертова «Годовщина Революции», а также первую публикацию фрагментов его дневника.

Специальный интерес представит для читателей фундаментальный разговор о методе Михаила Угарова и Елены Греминой. Но и рассуждения о фильме «Белая мама», продюсером которого был Александр Расторгуев. Его памяти посвящен этот материал.

Для рубрики «Чтение» выбраны сценарий призера нашего конкурса «Личное дело» Серафимы Головченко и новаторский текст Павла Пряжко, одного из самых талантливых (чтобы не трепать слово «радикальный») авторов не только, мы уверены, настоящего времени.

На обложке: «Процесс», режиссер Сергей Лозница

СОДЕРЖАНИЕ **ИСКУССТВО КИНО** №1/2 2019

ПОСТДОК

5 АНТОН ДОЛИН
СТАРЫЙ НОВЫЙ ГОД
«Процесс», режиссер Сергей Лозница

17 НИКИТА ПЕТРОВ
СУДЕБНОЕ ШОУ
«Дело Промпартии»

22 ОЛЕГ АРОНСОН
ОГОНЬ И ЗАПРЕТ
Беседа со студентами-киноведами

33 КИРИЛЛ КРАСНОВ
ПЕРЕМЕНЫ НА ЗАПАДНОМ ФРОНТЕ
«Они никогда не станут старше», режиссер Питер Джексон

38 ЕЛЕНА СТИШОВА
РЕЗНЯ: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ
«Мне плевать, если мы войдем в историю как варвары», режиссер Раду Жуде

43 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
НЕ ПИКНИК
«Мертвые души», режиссер Ван Бин

47 АНТОН ХИТРОВ
СПЕКТАКЛЬ И ЕГО ЗРИТЕЛИ
«Театральное дело»

51 АЛЕКСАНДР БАУНОВ
УСИЛИЕ БОЛИ
«Барокко», автор спектакля Кирилл Серебренников

58 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
СОУЧАСТНИКИ
«Свидетели Путина», режиссер Виталий Манский

65 ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ
КНИГА ПЕРЕМЕН
Беседу ведет Виктор Матизен

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

71 **ПРОТИВ ПОЛИТИЧЕСКОГО**
«Круглый стол» на «Артдокфесте»-2018

84 НИКИТА КАРЦЕВ
ВЕЩИЙ ОЛЕГ
«Лай собак вдалеке», режиссер Симон Леренг Вильмонт

88 ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
ПЛЕМЯ
«Дельта», режиссер Александр Течинский

93 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
РАЗБИТОЕ СТЕКЛО
«Едоки картофеля», режиссер Дина Баринова

98 ОЛЬГА КАСЬЯНОВА
МАЛЫШКА НА МИЛЛИОН (ГРИВЕН)
«Домашние игры», режиссер Алиса Коваленко

102 ОЛЬГА СУРКОВА
МОЛЧАНИЕ
«Сын», режиссер Александр Абатуров

108 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
КОСМОС И МОРЕ
«Книга моря», режиссер Алексей Вахрушев

116 АЛЕКСЕЙ ФИЛИППОВ
ПЯТЬ БУКВ, ПЕРВАЯ «Ж»
«Кроссворд», режиссер София Данилина

119 АНАСТАСИЯ СЕНЧЕНКО
ПАМЯТЬ, ОГЛЯНИСЬ
«Обстоятельства места и времени», режиссер Дмитрий Кабаков

122 ТИМУР АЛИЕВ
ВЫТЕСНЕНИЕ ПОКОЙНЫХ
«Осколки звезд сорвутся с неба и исчезнут», режиссер Петр Старостин

126 СВЕТЛАНА СЕМЕНЧУК
НЕВЕСЕЛАЯ НАУКА
«Уроки мужества», режиссер Александр Зубовленко

131 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
ФЕЙК-МОЛЕБЕН
«Наш новый президент», режиссер Максим Поздоровкин

РАЗБОРЫ

137 ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
ЭПИЧЕСКАЯ СИЛА
Амстердам-2018

143 БОРИС ЛОКШИН
ТРИ НА ДВА
«Три одинаковых незнакомца», режиссер Тим Уордл

149 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
ГРАНИЦА
«Стена», режиссер Давис Симанис-младший

154 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
ГЕЙРХАЛЬТЕРЛАНД
Портрет режиссера Николауса Гейрхальтера

ПУБЛИКАЦИИ

161 НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ:
«…МЫ ПОЛУЧИЛИ ТОЧНЫЙ ПЛАН ФИЛЬМА…»
Беседу ведут Паулина Рейци и Янка Баркоши

172 НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ
РЕЖИССЕРСКИЙ ДЕБЮТ ДЗИГИ ВЕРТОВА
«Годовщина Революции»

186 ДЗИГА ВЕРТОВ:
«СТРАННО И СТРАШНО…»
Дневник. 1934–1937

ИМЕНА

203 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА — КРИСТИНА МАТВИЕНКО — ЕЛЕНА КОВАЛЬСКАЯ
РАЗОРУЖЕНИЕ
Разговор о Михаиле Угарове и Елене Греминой

220 КРИСТИНА МАТВИЕНКО
НЕ ПОСТОРОННИЕ
«Белая мама», режиссеры Евгения Останина, Зося Родкевич

224 ЕВГЕНИЯ ОСТАНИНА, ЗОСЯ РОДКЕВИЧ:
«МЫ НАЗЫВАЕМ ЭТО: ПО-ЧЕЛОВЕЧЕСКИ»
Беседу ведет Кристина Матвиенко

ЧТЕНИЕ

235 СЕРАФИМА ГОЛОВЧЕНКО
ЧУПАКАБРА
Сценарий

263 ПАВЕЛ ПРЯЖКО
ГОРЬКИЙ АЭРОПОРТ
Пьеса

294 SUMMARY

←
Александр Дейнека.
«Наемник интервентов».
1931

Антон Долин

СТАРЫЙ НОВЫЙ ГОД

«Процесс»
The Trial
Автор сценария, режиссер
Сергей Лозница
Atoms & Void, Wild at Art
Нидерланды
2018

Тихая холодная Москва. Еще ноябрь, уже лежит снег. Будь на дворе 2018-й, повсюду стояли бы елки, витрины были бы украшены гирляндами. Но на дворе конец 1930-го. Машины заезжают во двор, конвоиры выводят осужденных, те заходят в здание. Все занимают свои места: журналисты, зрители, обвиняемые, судьи. Начинается «Процесс».

Фильм Сергея Лозницы показали на декабрьском «Артдокфесте» как неожиданный подарок к Рождеству. На фоне запрещенной «Смерти Сталина» и сорванного показа «Донбасса» (2018), выдвинутого Украиной на соискание «Оскара» фильма того же Лозницы, можно было ждать и отмены «Процесса» – монтажной картины о первом публичном показательном процессе 1930-х, «деле Промпартии». Но в новогодней суматохе цензура посмотрела на это сквозь пальцы.

Тогда все было иначе. 1930-й стал первым годом, который граждане СССР встретили и проводили, не отметив Рождество: его тоже отменили. Не было ни елки, ни Нового года. 1 января все вышли на работу. Объявленный Сталиным в 1929-м «год великого перелома» будто отказывался закончиться. В 1930-е, самое страшное десятилетие массовых репрессий, страна вошла плавно, почти незаметно. 7 декабря председатель суда Вышинский зачитал приговор: пятеро получили высшую меру, трое – по 10 лет. Впрочем, тогда никого не расстреляли.

А уже вскоре на экраны вышел полнометражный хроникальный фильм «13 дней (Процесс по делу «Промпартии»), созданный документалистами «Союзкинохроники» под руководством режиссера Якова Посельского. Из его-то материалов и смонтировал свой

двухчасовой «Процесс» Лозница, добавив от себя самую малость: архивные съемки старой Москвы, титры с судьбами участников процесса в финале и новое название.

Иные критики, не таясь, обозвали картину Лозницы халтурой. Зачем присваивать себе то, что сняли другие? Особенно когда речь идет о режиссере, который оживлял и одушевлял архивные кадры в «Блокаде» и «Событии», создавая фактически с нуля сложнейшее звуковое сопровождение, а тут свел свое вмешательство в материал к минимуму.

Однако если задаваться провокационным вопросом, почему смонтированная в 1930 году работа Якова Посельского – пропагандистская хроника, а «Процесс» Лозницы – произведение искусства, на него можно найти ответ. Лозница делает то, чего не сделал (и не пытался) Посельский: он выбрал темой своего невидимого исследования главную материю кинематографа – время. Это и время действия процесса – монотонное, тягучее, по-кафкиански нескончаемое, делающее просмотр «скучным»; напротив, монтаж Посельского динамичен, схематичен и энергичен, насколько это возможно. И, разумеется, историческое время, дистанция в котором позволяет отстраниться от представленных на экране событий (при Посельском проходивших как «свежие новости») и оценить их даже без помощи режиссерских манипуляций. Время – соавтор «Процесса»; собственно, «время» и «процесс» – своего рода синонимы.

Можно сказать, что советская власть пыталась овладеть временем, подчинить его себе, умещая пятилетку в четыре года или отменяя празднование Нового года. Лозница вернул времени его права, заставив всмотреться в показанную эпоху пристальнее.

I. Кино. Истина

1930–1931 годы были интересным временем в мировом кино. Будто по команде кинематографисты один за другим пускались в исследования коллективных и частных фобий. Рождались жанры триллера и хоррора. Хичкок снял «Убийство» (1930), Фриц Ланг – «М» («Убийца», 1931; возможно, первый влиятельный реалистический фильм о маньяке). Появились основополагающие «Дракула» (1931) Тода Броунинга, «Франкенштейн» (1931) Джеймса Уэйла, «Доктор Джекилл и мистер Хайд» (1931) Рубена Мамуляна. Пугающий персонаж часто оказывался «одним из нас», как в «М», или был оборотной стороной нормы, злым двойником, отражением в кривом зеркале.

В СССР не снимали фильмы ужасов, но без коллективных страхов не обошлось. Именно в эти годы появляются в кино вредители и враги народа. За одним из случаев проследить особенно интересно. В 1930-м завершает свою картину «Государственный чиновник» молодой перспективный комедиограф, бывший актер Эйзенштейна и Мейерхольда Иван Пырьев. Это была вторая его лента; забавно, что в дебютной и не сохранившейся «Посторонней женщине» (1929) он экранизировал

«Процесс», режиссер Сергей Лозница

тезис «У страха глаза велики», высмеивая чрезмерную мнительность советского человека.

«Государственный чиновник» тоже выдержан в духе гротеска гоголевского и щедринского толка. По сюжету скромный кассир Аполлон Фокин (роль сыграл Максим Штраух, задолго до того, как стал первым Лениным советского кино) случайно получает в руки огромную сумму – миллион рублей – и сражается с искушением завладеть ею. Злодеями в трансформировавшемся мифе о «маленьком человеке» выступали бюрократы, центральным символом – поезда, которые из-за формализма чиновников шли на переплавку вместо починки, тем самым замедляя развитие молодого советского государства. Поезд, одновременно революционная икона и зримый образ кинематографа, останавливал свое стремительное движение, будто натолкнувшись на закрытую дверь с вывешанными на ней часами работы; Пырьев точно и зло уловил особенности государственного развития. За это и поплатился.

Картина была жестко раскритикована и не допущена к прокату. Чуть погодя Пырьеву позволили вернуться к собственному фильму и радикально переделать его, досняв новые эпизоды. В этом виде «Государственный чиновник» и увидел свет в 1931-м. Бюрократы превратились во вредителей, диверсантов и шпионов на службе демонической Промпартии, а картина – в яркую (впрочем, не имевшую успеха) агитку. Этот сюжет повлиял на всю творческую биографию Пырьева, в будущем – живого воплощения сталинского кино, создателя «Трактористов» и «Кубанских казаков». Забавным образом следующий его фильм (который автору даже не дали доделать) носил название «Понятая ошибка». В 1936-м он снимает «Партийный билет» – в каком-то смысле эталонный фильм о разоблаченном вредителе, уже без комедийных ноток.

Снятое киногруппой под руководством Посельского «дело Промпартии» нельзя рассматривать вне кинематографического контекста. Сама постановочность процесса отчасти была связана с решением запечатлеть его для истории на пленку, что, в свою очередь, повлияло на последующие показательные процессы – в том числе проходившие при закрытых дверях. Очевидное актерство Вышинского и прокурора Крыленко и их работа «на камеру» связаны с тем же. Съемки были организованы с небывалым размахом. Впервые в СССР звук писался синхронно с изображением, и это было настоящей технической революцией (собственно, и в Великобритании такой опыт впервые в мире был предпринят именно в 1930-м). Этот факт будто сам по себе делал хронику небывало достоверной, а значит, все прозвучавшие обвинения и признания автоматически воспринимались как непреложная истина.

В каком-то смысле это была первая советская «юридическая драма»: жанр не прижился, но и в США по-настоящему получил распространение много позже, только в 1950-х. Тем не менее монтаж снятых в суде эпизодов со сценами народных митингов – зловещих, проводившихся по вечерам (лиц митингующих не рассмотреть, зато можно прочитать лозунги со словами поддержки органов ОГПУ и требованиями немедленной смерти для диверсантов), – который сохранен Лозницей и значительно усилен многократным повторением, формирующим своеобразный ритм «Процесса», расширяет действие зрелища. Оно становится чуть ли не иммерсивным. Зритель не только сидит в зале (на суде или на сеансе «13 дней…»), молчаливо внимая, но и бежит на улицу с транспарантом, чтобы принять участие в публичной казни. Так Лозница ненавязчиво ставит вопрос о мере вины свидетеля, стороннего наблюдателя во все времена – в 1930-е или сейчас.

Есть тут и другой вопрос без шанса на ответ – о разграничении документального («реального») и игрового («постановочного»), ведь «Процесс» является в равной мере и тем и другим. Неудивительно, что этим вопросом задается именно Лозница, не только сочетающий два типа кинематографа, но и отказывающийся формально отделять их друг от друга. На эту двусмысленность работает мощная суггестивная природа «Процесса», за кадром которого остается самое важное. В фильме Посельского оно было выпущено намеренно, в случае же Лозницы восстанавливается за счет финальных титров или в ходе самостоятельного исследования вопроса. Например, проходивший по «делу Промпартии» инженер Пальчинский уже был расстрелян к началу процесса, и это может объяснять готовность, с которой явленные на экране обвиняемые пускаются оговаривать сами себя.

II. Поэзия. Ложь

В 1930 году на страницах популярнейшего журнала для детей «Ёж» публикуются стихи одного из его постоянных авторов поэта Даниила Хармса «Врун».

– Вы знаете?
Вы знаете?
Вы знаете?
Вы знаете?
Ну, конечно, знаете!
Ясно, что вы знаете!
Несомненно,
Несомненно,
Несомненно знаете!
– Нет! Нет! Нет! Нет!
Мы не знаем ничего,
Не слыхали ничего,
Не слыхали, не видали
И не знаем
Ничего!

О поэзии Хармса для детей и ее скрытом смысле написаны тома исследований, но тут и копаться незачем, все на поверхности. Тема нехватки информации и вирусной силы слуха, а также готовности или неготовности аудитории (одновременно легковерной и недоверчивой) принять за чистую монету любую ложь знаменательна для начала 1930-х. Обращаясь к абсурду и перечисляя небылицы, герой/рассказчик стихотворения напрямую отсылает к гоголевской теме отчуждения части лица – носа.

– А вы знаете, что ДО?
А вы знаете, что НО?
А вы знаете, что СА?
Что до носа
Ни руками,
Ни ногами
Не достать,
Что до носа
Ни руками,
Ни ногами
Не доехать,
Не допрыгать,
Что до носа
Не достать!

Возникает мотив невластности человека над собственным телом; ранее в тексте фигурирует неожиданный «часовой с заряженным ружьем», дежурящий даже «под морем». Филологи отмечают вряд ли случайно звучащее в не договоренном до конца высказывании слово «донос».

В 1930-м популярность Хармса и двух связанных друг с другом журналов, где он работал с друзьями и единомышленниками, «Ежа» и «Чижа», достигла пика. В декабре 1931-го, ровно через год после

«Процесс»

завершения процесса Промпартии, Хармс вместе с Введенским и Бехтеревым были арестованы по обвинению в антисоветской деятельности, причем поводом стали именно публикации текстов для детей. Поэт был выслан, повторно арестован в 1941 году и умер в психиатрическом отделении тюрьмы «Кресты» год спустя.

В «Процессе» врунами становятся все без исключения. В этом обвиняемые и обвинители единодушны. Абсурд побеждает и царит, становится тотальным. Никто не возразит «Ну, ну, ну, ну, врешь, врешь, врешь, врешь!», как у Хармса. Фильм так трудно смотреть еще и потому, что, невзирая на высокую ставку (смертный приговор!), между его героями нет явного конфликта. Они играют в одну игру, о правилах которой договорились за кадром. Просчеты экономической политики компартии решено считать результатом диверсий, восемь обвиняемых инженеров безоговорочно признают себя виновными в них и детально объясняют свои мотивы: вредительство во имя грядущей интервенции, в интересах свержения власти и вторжения в СССР враждебных сил под руководством президента Франции Пуанкаре.

Например, говорит Очкин, ученый секретарь Всесоюзного теплотехнического института. «Ставка на интервенцию является уже главным лозунгом Промпартии. Вредительство, кризисы, диспропорция уже Промпартию мало интересовали в последний момент ее деятельности. Путь совместных действий с французским генштабом Промпартии направился к интервенции. Вот основная тактика Промпартии в последнее время. Французские агенты и агенты Торгпрома окончательно сделали Промпартию своим послушным орудием для интервенции. Вот та наклонная плоскость, по которой катилось все ниже и ниже контрреволюционное инженерство. Советская власть вовремя остановила это падение».

Красивые ухоженные люди, картинные эталонные интеллигенты – никаких следов бессонных ночей, пыток или страданий – чинно и аккуратно оговаривают себя перед всей страной и миром (на процессе были иностранные корреспонденты), несут невообразимую, заведомо неправдоподобную ахинею. Эта фантасмагория завораживает. Ложь и правда меняются местами. Поставленный в финал авторский титр Лозницы «Промышленной партии никогда не существовало» выглядит как неправдоподобный твист; за эти два часа мы все уверились в ее реальности.

У этого затягивающего фантастического нарратива нет автора. Он спрятан, скрыт. Вопрос соавторства профессора Леонида Рамзина, директора Всесоюзного теплотехнического института, назначенного следствием главой Промпартии, остается открытым до сих пор (сам он позже, рыдая, признавался, что дал показания под давлением ОГПУ и больше наговаривал на себя, чем на других). Огромен соблазн назвать Сталина если не автором, то руководителем авторского коллектива, но этому противоречат сохранившиеся документы, в которых всесильный диктатор как бы с любопытством следит за развитием процесса и вдается в его нюансы, обнаруживая не полное знакомство с ними. Возможно, это идеальная (даже слишком) иллюстрация бартовского тезиса о «смерти автора».

Не с этим ли связано и решение Лозницы устраниться из «Процесса», свести собственное авторство почти к нулю, передоверив его критическому взгляду сегодняшнего зрителя – даже рискуя тем, что откуда ни возьмись появится зритель наивный, который вновь поверит в коллективное вранье обреченных инженеров?

III. Театр. Будущее

В конце 1929 года Владимир Маяковский завершает работу над комедией «Баня» – своим последним большим драматургическим текстом, созданным по заказу Всеволода Мейерхольда для его ГосТиМа. Действие перенесено в будущее, в еще не наступивший 1930 год. И будущее более далекое, куда должны были попасть персонажи (но не все) пьесы; оттуда к ним приходит таинственная посланница, забирающая в коммунизм только лучших. Своего ближайшего будущего писатель знать не может. Опубликованная еще до постановки «Баня» будет встречена шквалом критики. Ее громят за то же, что чуть позже будут вменять в вину «Государственному чиновнику»: не время атаковать советский бюрократизм. Ни одна из театральных интерпретаций не будет по-настоящему успешной, включая мейерхольдовскую с тем же Штраухом в роли крючкотвора и лжеца, главначпупса Победоносикова. Вскоре пьеса исчезнет из репертуара на двадцать с лишним лет.

В апреле 1930-го Маяковский покончит с собой. Эта трагедия пугающе зарифмуется с финалом комедии Николая Эрдмана (сценариста первого фильма Пырьева) «Самоубийца», написанной двумя годами раньше; в 1930 году Мейерхольд предпринимает очередную – вновь

неудачную – попытку поставить ее на сцене. В том же году ГосТиМ гастролирует в Европе. Михаил Чехов встречается в Берлине с Мейерхольдом и безуспешно пытается уговорить того не возвращаться в СССР. В 1938 году ГосТиМ был закрыт, год спустя был арестован Мейерхольд, а в 1940-м расстрелян.

Все ключевые участники театральной жизни рубежа 1920–1930-х грезили о будущем, которое для них так и не наступило. В таком же положении были обвиняемые процесса Промпартии, который был снят как фильм, но, конечно же, поставлен как спектакль.

Театральность действа бросается в глаза. Зрители предъявляют на входе билетики, следят за сценой, устраивают овацию после оглашения приговора. Судьи – то ли ассистенты невидимого (и неведомого) режиссера, то ли суфлеры: одному из пожилых профессоров Вышинский будто помогает «вспомнить» ход его преступлений. Сами же члены несуществующей Промпартии актерствуют вовсю. Не по Мейерхольду – по Станиславскому, от души. Так играют лишь в том случае, когда ставка – твоя жизнь. О том, что убедительность этой игры будет стоить жизни сотням тысяч, будущим «врагам народа» из других показательных (и не только) процессов, разумеется, никто из них не думает. Для них, как для по-настоящему хороших актеров, в эту минуту будущего не существует: только «сейчас».

Изобретатель Чудаков в «Бане» строил машину времени. Он стремился в будущее, но стоит вспомнить: от века любой сюжет с машиной времени посвящен альтернативным реальностям – тому, что случится, если предотвратить некую совершенную в прошлом ошибку. По сути, «Процесс» рассказывает именно эту историю. Особенно хорошо это видно в «13 днях…» Посельского, где обвиняемых представляют «министрами» оккупационного правительства, в которое они якобы планировали войти после захвата СССР врагами. Героические сотрудники ОГПУ предотвратили интервенцию; саморазоблачительные речи необходимы не только во имя публичного покаяния, а для того, чтобы живописать для публики во всех подробностях ту альтернативную кошмарную реальность, которую удалось похоронить еще до ее рождения.

Нетрудно догадаться о причине неприятия «Бани». Маяковский оставил в настоящем (то есть отбросил в прошлое) бюрократов, а в будущее отправил инженера-фантазера Чудакова и его единомышленников. «Процесс» показывает «альтернативную» – то есть единственную реальную – историю, в которой все наоборот. Сталинские крючкотворы, ответственные за новые процедурные нормы пролетарского правосудия, царят в настоящем и отправляются в будущее. Инженеры, одетые и подстриженные так, что их принадлежность минувшей эпохе становится очевидной сразу, стираются из настоящего. Слово «баня» – по сути, синоним «чистки» – в высшей степени уместно.

«Баня» стала последним совместным спектаклем Мейерхольда и Маяковского. А первым была апокалиптическая «Мистерия-буфф», в которой персонажи знаменательно делились на «чистых»

«Процесс»

и «нечистых». По сути, их путь лежал туда же – в будущее, куда возьмут не всех. Десять лет спустя деление оказалось пророческим, только история приняла альтернативный поворот. Те, кто казался праведником раньше (включая Маяковского), оказались нечистыми для государства большевиков, были сброшены с борта Ноева ковчега, он же Пароход современности, как предсказывали футуристы – Маяковский в том числе – задолго до революции в «Пощечине общественному вкусу».

Посельский завершает свой фильм снисходительным хэппи эндом, в котором приговоренные к смерти помилованы: теперь каждый из них приговорен к десяти годам. Что-то вроде советской версии «жили они долго и счастливо и умерли в один день». Лозница возвращает своим героям будущее, рассказывая о нем титрами в финале фильма. Рамзин, Калинников, Ларичев, Чарновский и Очкин в заключении работали в закрытом ОКБ, потом были освобождены. Рамзин стал лауреатом Сталинской премии и умер в 1948-м, до этого же года дожил Ларичев. Калинников все же был расстрелян в 1937-м, Чарновский в 1938-м. Федотова отпустили в 1939-м, год спустя он умер. Будущее Куприянова и Ситнина осталось неизвестным – история их потеряла.

IV. Живопись. Прошлое

1 августа 1931 года – в День международной борьбы пролетариата с империализмом – в Парке культуры и отдыха открылась «Антиимпериалистическая выставка». Посетителей поразила, в частности, работа Александра Дейнеки «Наемник интервентов». Знаменитый к тому моменту художник, близкий товарищ Маяковского и оформитель мейерхольдовской постановки «Бани», предстал в неожиданном амплуа. Он заслуженно считался летописцем мирной советской жизни – трудовых будней рабочего класса, физкультурников,

«Процесс»

других граждан СССР. Даже в монументальной «Обороне Петрограда» Дейнека, верный стройности и строгости своего стиля, показал ополченцев, уходящих рядами на борьбу с врагом. «Наемник интервентов» – картина страшная; ее главная тема – смерть.

Равнодушный солдат, он же палач, стоит над мертвыми телами казненных. Формально полотно посвящено ужасам гражданской войны, но, по сути, невозможно не увидеть переклички между ней и громким процессом, отгремевшим за несколько месяцев до выставки, – «делом Промпартии», вернувшим в обиход понятие «интервенция». Отныне советский человек отчетливо знает, зачем вредители и враги народа проводят диверсии, ломают заводы и замедляют индустриальный рост: они готовят вторжение, работают на неприятеля. Значит, идет война. Или, по меньшей мере (цитируя приговор), «постепенный переход к подготовке вооруженного свержения советской власти силами внутренней и внешней контрреволюции».

Первая мировая и связанная с ней в сознании советских людей гражданская возвращаются в 1930–1931-м и в кинематограф как один из лейтмотивов. Выходят «Ангелы ада» (1930) Хоуарда Хьюза и «На западном фронте без перемен» (1930) Льюиса Майлстоуна, в СССР – первая экранизация «Тихого Дона» (1930; режиссеры Иван Правов, Ольга Преображенская, Михаил Провор). Кажется, война происходит здесь и сейчас. Или грядет вот-вот. Это и есть настоящее будущее, а не тот воображаемый коммунизм, в который Вышинский и Крыленко не желали допускать инженеров-«вредителей» из Промпартии с их опять же вымышленной империалистической Россией, захваченной войсками Пуанкаре. В начале 1930-го Вильгельм Фрик стал первым членом нацистской партии, вошедшим в правительство Германии. 9 декабря, всего через два дня после завершения процесса Промпартии, был разработан проект

разоружения для Лиги наций, против которого выступили только два государства: Германия и СССР.

Гражданская война, к которой все чаще будут обращаться советские художники, режиссеры, писатели, больше не располагается в прошлом: она становится достоянием настоящего. Враг близок. Он хитер, безжалостен, смертельно опасен. Милосердие должно быть отметено за ненадобностью: в отличие от ситуации настоящей гражданской, здесь война идет не со «своими» – противник только притворяется советским человеком.

А снятый кинематографистами процесс Промпартии только кажется восстановлением мирного статус-кво. На самом деле (как показывают и Посельский, и Лозница) в эти самые дни вечера напролет на улицах митингует народ. Неразличимые в полутьме ополченцы, добровольцы невидимого фронта готовы жертвовать собой и уничтожать врага.

Кстати, прообразом «Наемника интервентов» Дейнеки стала графическая работа, созданная двумя годами раньше, в 1929-м, под названием «Порядок восстановлен». На ней более явные приметы гражданской (форма, пейзаж), чем на почти абстрактном и угрожающе всеобъемлющем «Наемнике…». Здесь почти не поймешь, кто расстреливал, а кто умирал, где рабочие, а где преступные интервенты. Разумеется, этот взгляд возможен лишь сегодня, современники художника воспринимали его картину вполне однозначно.

V. Проза. Бесконечность

«Государственный чиновник» вышел на экраны, хоть и изуродованный. «Баня» была опубликована и шла на сцене, пусть недолго. «Самоубийцу», по меньшей мере, пытались поставить. Андрей Платонов даже не пробовал опубликовать «Котлован». Сюрреалистическую повесть о коллективизации и коммунистическом строительстве он написал по впечатлениям журналистской поездки по стране, работа над текстом была завершена в 1930 году. «Котлован» был опубликован через восемнадцать лет после смерти писателя, в 1969-м, в Германии; в СССР распространялась в самиздате. Благодаря восторженным отзывам филологов и в числе прочих Иосифа Бродского повесть была признана шедевром Платонова.

Действие «Котлована» разворачивается в странном промежуточном пространстве, объединяющем город и деревню. В городе роют огромный, постоянно увеличивающийся котлован для постройки дома будущего. В деревне идет полным ходом коллективизация, уничтожают кулаков. И тот и другой процесс кажутся нескончаемыми. За ними наблюдают и посильно в них участвуют строители – в том числе рабочий Вощев, уволенный с завода в день тридцатилетия (таким образом, ровесник века) за «задумчивость среди общего темпа труда».

Повесть Платонова отвечает на известную философскую загадку – «чем больше из нее берут, тем больше она становится» (яма). Котлован

растет по мере того, как движется вперед действие. И вместе с тем не движется. Апория Зенона явлена здесь еще выразительнее, чем у Кафки, с которым Платонова не раз сравнивали: коммунизм недостижим, дом невозможно построить, поскольку для этого необходимо вырыть подходящий котлован, но он становится больше и больше, а потому не может быть завершен. Закончена может быть лишь человеческая жизнь; это и происходит с персонажами «Котлована», иногда без видимой причины. Инженер Прушевский, проектирующий дом и помогающий рассчитать размеры котлована, живет одной только волей к смерти, дожидаясь ее прихода. Девочка-сирота Настя, удочеренная коммуной строителей, кажется живым символом будущего социализма, она-то обязана до него дожить, – но не случайно она спит в реквизированном у крестьян гробу. Однажды умирает и она, ее похоронами (в котловане, где же еще) заканчивается текст.

Война всех со всеми нескончаемо идет в «Котловане» – Платонов демонстрирует это не как катастрофу или необходимость, а как данность, почти стихийное явление. Жизнь и есть война. Единственная возможная победа – она же проигрыш – это смерть. А жизнь и война – процесс. Именно этот смысл можно увидеть в на первый взгляд нейтрально юридическом названии картины Лозницы, тема которой – все та же невозможность построения коммунизма, или, иными словами, достижения справедливости (которое в идеале должна быть целью любого судебного процесса).

В творческом процессе Сергея Лозницы монтажный фильм о «деле Промпартии» завершает своеобразную трилогию, начатую двумя картинами другого типа: документальным «Днем Победы» о праздновании 9 Мая в берлинском Трептов-парке в 2017 году и игровым «Донбассом» о боевых действиях на территории самопровозглашенных республик ДНР и ЛНР (который также основан на документальных роликах из YouTube). Их тема – нескончаемая война, которая ритуально оплакивается и восхваляется ежегодно, чтобы возвращаться призраком самой себя вновь и вновь. Становясь незаметной, перевоплощаясь в саму жизнь. В не имеющий конца и результата процесс, который сила кинематографа вновь делает видимым и осмысляемым. Превращая ложь – в истину, постановку – в документ, а равно миражные будущее и прошлое – в проживаемое здесь и сейчас настоящее. ◆

Никита Петров

СУДЕБНОЕ ШОУ

«Дело Промпартии»

«Дело Промпартии» уникальное и в своем роде выдающееся не только потому, что было в подробностях запечатлено, но и потому, что это была отработка модели будущих показательных процессов. Это был поиск приемов и следственных трюков, которые позднее стали обязательны к использованию. Интересно, что подготовительный этап процесса был много меньше, чем впоследствии органам ОГПУ–НКВД требовалось для проведения чего-то подобного. Решение Политбюро ЦК ВКП(б) о том, что судебный процесс должен состояться, принято ровно за месяц до его открытия – 25 октября 1930 года. А 25 ноября, в день открытия судебного заседания, еще одно решение Политбюро во всех деталях о том, как процесс проводить, и – важно! – идеологическое обоснование пропагандистских и воспитательных целей процесса, то есть то, для чего партия придумывала и устраивала такие шумные акции. Ведь, если было необходимо расправиться с врагами или теми, кто действовал против советской власти, могли бы их по постановлению Коллегии ОГПУ расстрелять, и, что называется, вся недолга. Но партии нужен был ясный и адресованный всем сигнал с воспитательной целью. Во-первых, доказать всем, что враги есть и сколь глубоко они ведут враждебную и вредительскую работу; во-вторых, этот процесс развивает мысль, которая уже прозвучала во время «Шахтинского дела» 1928 года: вредительство надо уметь разглядеть, оно порой может и не бросаться в глаза, а выглядеть цепью досадных случайностей и происшествий. С 1927 года в органах ОГПУ была принята директива, согласно которой любая авария, любое происшествие в промышленности должно рассматриваться с точки зрения возможной диверсии, возможного вредительства. То есть эта рано нащупанная

линия неизбежно вела к расширению круга подозреваемых и росту арестов. И термин «вредитель» входит непосредственно в лексикон не только партийной пропаганды, но и внутренних документов ОГПУ. Все идет по нарастающей. В «Шахтинском деле» подсудимые были обвинены в том, что они готовили какие-то диверсии или какие-то вредительские акты, чтобы затруднить хозяйственное развитие СССР, но в то же время сохраняли предприятия, шахты и заводы для того, чтобы потом вручить их целехонькими новым владельцам, вернее, старым, которые могут вернуться и вновь вступить во владение. Реставрация капитализма, конечно, обозначалась как цель подсудимых. Но теперь, на процессе Промпартии, уже идет речь не о кучке «вредителей», а о политической организации (громко именуемой партией)

«Процесс»

и о шпионаже, о связи с военными кругами Запада. Тут уже главный злодей – Пуанкаре! Организованные массовые рабочие демонстрации идут под лозунгами с требованиями расправы с Пуанкаре, как будто бы он сам уже предстал перед пролетарским судом, а не только «его наймиты из Промпартии». То, что мы видим, – это уже выведенная и законченная модель осажденной крепости: все кругом враги, тема угрозы внешней военной интервенции звучит отчетливо и ясно (и она станет лейтмотивом и на следующих процессах). Самое примечательное, что в решении Политбюро от 25 ноября, в день открытия процесса, сказано о необходимости организовать широкие митинги трудящихся. То, что красной нитью проходит в фильме «Процесс», – все эти шагающие именно вечером мрачные колонны. Почему вечером, понятно – днем надо работать. А вечером они выходят на улицы, их выводят на улицы. Им вручают транспаранты – и все, что на них, все лозунги дословно утверждены заранее все тем же решением Политбюро 25 ноября. Здесь и «Ответим беспощадной расправой», и «Сплотимся вокруг партии», и «Ответим укреплением обороноспособности, укреплением РККА», и,

наконец, простое как мычание «Долой поджигателей войны». На этот «модельный» процесс не пожалели хорошей кинопленки, демонстрировали хронику в кинотеатрах. Кого и в чем советская власть хотела убедить с помощью этой широкой агитации? Конечно, прежде всего внутреннюю аудиторию. Ее следовало убедить в злонамеренности и коварстве «мировой закулисы». Но для аудитории внутри страны это было зрелище не из приятных – большинство прекрасно понимало, чем все подобное может закончиться, и безошибочно считывало зловещий сигнал. Страх – вот универсальный инструмент управления массой. На процессе тренируется и оттачивается язык политического судебного шоу. Язык подсудимых, как они должны признаваться – в каких выражениях, каким тоном. И обязательно каждый из них, как все видели, с конспектом, с записками, по которым они выступают. Уже в нашу эпоху, когда довелось читать в архивах документы о «московских процессах» 1936–1938 годов, выяснилась вся механика их подготовки. От разработки сценария, очередности допросов обвиняемых до плана их рассадки на скамье подсудимых. Это и обработка будущих подсудимых в камерах с помощью подсадных агентов, и шантаж, и угрозы. Можно только им посочувствовать, им говорили: если ты не будешь в этом участвовать, то тогда мы тебя точно расстреляем, даже никто защитить тебя не сможет. И понятно: на процесс вывели малую часть арестованных по этому делу – их тщательно просеивали и проверяли: кто выдержит эту роль, кто справится с заданием. Конечно, они искренне переживают, когда слышат слово «расстрел». Они понимают, что вроде бы есть правила игры, но кто знает, а может быть, и помилуют. Вот как строятся последние слова подсудимых: это тоже тот самый, я бы сказал, конструкт, который потом будет использоваться всеми. «Но если сочтут возможным сохранить мне жизнь…», «искуплю всей дальнейшей работой…», «я уже другой человек…» Если посмотреть последующие процессы, мы все это опять могли бы увидеть. Как тюрьма кого-то изменила, как он передумал многое, как он разоружился перед партией…

Здесь ничего удивительного с точки зрения советских и следственных практик нет. А примечательно то, что это не коммунисты, а инженеры старой формации и то, как они включились в эту игру, конечно, печальный факт. Если подумать о воздействии на сегодняшнего зрителя, то у меня двойственное впечатление, потому что сейчас неискушенный зритель может сказать: «Ну да, смотрите, видите, все же признаются». И вот этот фактор «все признаются», по-моему, не работает для искушенных людей, кто пожил при советской власти. Для молодого поколения все может звучать по-иному, они росли в условиях большей свободы, их почти не стесняли в самовыражении, они избалованы другой, нежели советская, юридической системой, хотя мы, конечно, знаем и про «Басманный суд», и про то, как сегодня извращается и деформируется правосудие в нашей стране. Но до постановочных показательных процессов мы пока не дошли и, думаю, не дойдем,

потому что общество уже взрослее, потому что, в конце концов, этот театр, эта постановочная часть сталинского правосудия безнадежно устарела, стала «немодной» и выглядит дурновкусием.

Показательные процессы стали визитной карточкой сталинизма, именно они и остались в публичном пространстве. А основа сталинских расправ – тайные внесудебные органы: «двойки», «тройки», «особые совещания». Массовые репрессии 1937–1938 годов – это не показное правосудие, это тайные внесудебные расправы. А внешний имидж создавали показательные процессы. Верили в них на Западе? На самом деле нет. Сейчас подсудимые процесса Промпартии реабилитированы. Не было вообще такой организации, признания их вынудили сделать, дело сфабриковано. Отличный сборник документов об этом процессе подготовил историк Сергей Красильников в издательстве РОССПЭН в 2017 году.

Студенческая молодежь расположилась на галерке в Колонном зале. Ведь этот процесс – своего рода зрелище для толпы, и не каждого, конечно, туда пускали. Следующие процессы были более камерные, простите за каламбур, их устраивали в Октябрьском зале, а он был меньшей вместительности, без галерки. Публика в Колонном зале – это и военные, и люди, приглашенные по билетикам: в фильме появляется девушка и показывает билетик. Был разовый пропуск на процесс, «абонемент» – у прессы, у представителей дипкорпуса, передовикам производства обычно выдавали билет на один день процесса через профсоюзы. Так было, по крайней мере, на процессе правотроцкистского блока в марте 1938 года.

Публика в Колонном зале, конечно, чудовищная. Люди не знают, чем себя занять. В принципе, то, что они слушают, – это скукота. Повторение одних и тех же слов. Но для посвященного человека – масса интересного. Например, как и на всех последующих процессах, похожий нарратив: подсудимые признаются и рассказывают, как в ходе подготовки своего «заговора» обязательно конструировали состав будущего правительства, потому что советскую власть готовились свергнуть. И здесь, на процессе Промпартии, тоже назывался состав будущего правительства, о чем издевательски говорит Вышинский: «Вы что, думали, что вам все это оставят? Те самые военные и капиталисты, которые придут…» А министром иностранных дел в этом выдуманном правительстве был назначен академик Тарле, к тому времени арестованный. Можно представить, каково ему было читать газеты с отчетом об этих откровениях подсудимых, где звучало его имя.

С каким жаром обвинитель Крыленко произносит свою речь, даже томик Ленина швырнул в сердцах! Ему бы поосторожнее с классиками – 1937-й не за горами и за ним придут в конце концов. На процессе Промпартии допрос подсудимых ведет председатель суда Вышинский. Позднее, на «московских процессах», роли поменяются. Председатель суда Василий Ульрих будет безмолвствовать, а поднаторевший в своем деле прокурор Вышинский по-прежнему будет вести допросы.

Но уже на процессе Промпартии просматриваются фирменные фишки Вышинского. Докучливое копание в мелочах – где меняли валюту и так далее. Казалось бы, какая разница? Но это те правдоподобные мелочи, которые подкрепляют основную ложь процесса. И любому должно быть ясно: если жизненная правда подтверждена в мелочах, то и все остальное тоже правда.

Мы видим такое действо, которое я бы не назвал документальным фильмом. Дело в том, что подготовка и постановка показательного процесса – это искусство. Для того чтобы сделать постановочный процесс, настоящий, агитационный, открытый, надо очень заранее потрудиться: всех психологически сломать, подготовить, чтобы они не сбились, точно следовали своей роли, они же практически разучивали эти роли по бумаге. А съемка такой, как будто театральной постановки – тоже ведь искусство. Мы же не называем, скажем, телезапись какого-нибудь мхатовского спектакля документальным фильмом. Это снятое театральное действо.

Сергей Лозница берет конкретный, уже отснятый материал, но он его преломляет, трансформирует, осмысляет. Идеологическая агитка превращается в человеческую драму, сломленные люди предстают жертвами, а их судьи – безжалостными злодеями, причем равнодушными и даже скучающими по ходу действия. Да, это новое прочтение уже известного киноматериала. Мы не считаем плагиатором того, кто со сцены прочел поэму Пушкина «Евгений Онегин». Он дает новое звучание. Как в фильме «Процесс».

Документалистикой трудно назвать даже агитационную картину Посельского для проката в кинотеатрах в 1930-х. Тем более сейчас этот материал как документальный не воспринимается. Когда же мы понимаем весь бэкграунд, сочетание фантасмагории и чудовищных аплодисментов, когда требуют расстрела, а зал аплодирует, то нет ничего страшнее такого зрелища.

Эти процессы играли не только мобилизационную роль с точки зрения коммунистической партии, они были еще воспитанием ненависти. Эти процессы были очень точно вписаны в идеологическую советскую схему промывки мозгов и повышения бдительности. Да, те самые «пятиминутки ненависти», о чем гениально писал Оруэлл. Надо было разбудить ненависть к внешнему миру и одновременно с помощью страха воспитывать покорность и трудолюбие. Вот рабочие несут транспаранты: «В ответ на происки врагов будем работать лучше». Точно, как в книге Оруэлла «Ферма животных». ◆

Олег Аронсон

ОГОНЬ И ЗАПРЕТ

Беседа основана на аудиоматериалах встречи Олега Аронсона (Институт философии РАН) со студентами-второкурсниками киноведческой мастерской ВГИКа. Вопросы, которые задавали студенты, выделены полужирным шрифтом. Модератором встречи был один из руководителей мастерской – кинокритик Лев Карахан.

— Олег Владимирович, какой из современных фильмов более других приближается к вашему пониманию кинематографа в его сегодняшней рабочей модели?

Олег Аронсон. Таких картин много. И не важно, на какую аудиторию по численности фильмы рассчитаны. Это могут быть и американские блокбастеры типа «Мстителей» или «Доктора Стрэнджа». А можно поговорить, к примеру, и о новых документальных фильмах Сергея Лозницы «День Победы», «Аустерлиц», «Майдан». Я недавно писал о фильме «День Победы» и, предварительно почитав критику, понял, как сильно она отстает от актуального взгляда на кино. Видно, что критики полностью находятся в рамках прежних стереотипов о том, что такое кино, чаще всего из времен наших родителей или нашего детства. А кино меняется гораздо быстрее, чем представления о нем.

— Представления о кино меняются, кажется, даже быстрее, чем само кино. В своих работах вы нередко обращаетесь к известной книге Жиля Делёза «Кино». Сформулированная им концепция «образ-движение» — это во многом новый взгляд на кинематограф. Но насколько концепция Делёза применима в реальном кинематографе? Кто-то из великих режиссеров сказал: «Хорошо бы Делёз сам снимал кино, а не рассказывал, как это делать, хотя рассказывает он гениально».

Олег Аронсон. Многие очень достойные люди часто упрекали Делёза за то, что его теория придуманная. И они правы. Это придуманная концепция. А как еще? Теория сначала придумывает свой объект. Если нового объекта нет, теория остается заложником тех стереотипов, которые придумали другие. Это не значит, что надо пыжиться и выдумывать нечто невероятное. Теоретическая фантазия должна быть неотделимой от понимания возможностей кино.

Вот простой пример. Был такой режиссер – Станиславский. Он предлагал каждому провести мыслительный эксперимент: придумать свой идеальный театр. Идеальный не значит лучший. Это означает нечто, что вы считаете театром и только театром, а не литературой, не живописью. Такое абсолютное воплощение идеи театра. Знаете, что было театром для Станиславского? Вовсе не вешалка, про которую все говорят. Идеальный театр по Станиславскому – это когда на сцену выходит актер, садится на табуретку, молчит полтора часа, и мы не можем от него оторвать глаз. Мне кажется, это хорошая подсказка. Я своим студентам обычно предлагаю придумать идеальный фильм. Или выбрать идеальный фильм из тех, что они видели. Этот фильм не обязательно «хороший», он может быть каким угодно, но он должен отвечать вашим представлениям о том, что такое кинематограф. И если вы придумали свою исходную модель, становится очень просто понимать всякое кино.

Теперь вернемся к Делёзу. В первом томе книги «Кино», который называется «Образ-движение», Делёз описывает, как через гипостазирование движения возникает то, что мы называем языком кино. А весь второй том – «Образ-время» – посвящен вопросу: возможно ли кино вообще без языка? В этом томе говорится о выходе за пределы лингвистической системы при сохранении семиотики. Важно понять, что это не система каких-то высказываний внутри языка кино, а образы, существующие вне языка. Разные конфигурации этих образов составляют разные типы времени – образ-греза, образ-кристалл и так далее. Если это уловить, то становится ясно, что все, сказанное Делёзом, было не только небеспочвенно, но и необычайно точно угадано в природе кино и в его будущем развитии. Потому что то, к чему пришел Делёз, особенно в последних главах, посвященных кино и мозгу, сегодня уже активно обсуждается. Я имею в виду нейрокинематограф и то, что в обычном кино уже его предполагает.

— Это как-то связано с погружением в виртуальную реальность?

Олег Аронсон. Нет. Речь идет скорее о синаптической памяти (от слова «синапс», связь между нейронами), которая постоянно изменчива и не держится дольше одного момента, одного импульса. Язык возникает из глубин культурной памяти, а кино, которое предсказывает Делёз, живет моментом: моментом случайной конфигурации. Это совершенно иное понимание времени. У нас есть разные образы времени: линейное, эсхатологическое. А здесь возникает множественность времен, которые, взаимодействуя, создают образы как подобие нервных импульсов, самонастраивающихся, самозначимых и не предполагающих расшифровки в логике языка.

— А как фильмы Лозницы — «День Победы», например, — соотносятся с кинематографом нервных импульсов и нейронов? Разве у Лозницы фильмы без языка?

Олег Аронсон. А где вы видите язык в «Дне Победы»? Это очень интересно. Все говорят: «Язык кино… язык кино...» Звучит почти как заклинание. Когда режиссера хотят похвалить, ему говорят, что он создает новый язык кино. Чаще всего за этим ничего не стоит. В общем, я вас спрашиваю: где вы видите присутствие языка кино в фильме Лозницы «День Победы»?

— А разве нет языкового начала в монтажном сопоставлении сегодняшнего буйного праздника в мемориальном Трептов-парке в Берлине и монументальных барельефов. Тотальное, плоское пространство монумента против открытой реальности, где еще возможна глубинная мизансцена и какая-то свобода.

Олег Аронсон. А при чем тут язык?

— Ну, если просматривается уровень символичного истолкования реальности, значит, можно говорить и о языке.

Олег Аронсон. Интересно. А для меня здесь все устроено как раз наоборот: истолкование – вторжение языка, а не его наличие.

— Может быть, потому что Лозница всегда искусно имитирует отсутствие режиссерской воли. У него все происходит как бы без направляющего участия автора.

Олег Аронсон. А что вы имеете в виду, когда говорите «без направляющего участия автора»?

— В «Дне Победы» действительно есть много кадров, которые похожи на сырой материал, — многочисленные планы просто гуляющей по парку и празднующей Победу толпы. Начинает казаться, что это какой-то объективный взгляд, что режиссер устранился. Но ведь ясно, что материал тщательно отобран. В этом отборе и проявляет себя режиссерская воля, формирующая структуру повествования, а в конечном счете и режиссерское высказывание.

Олег Аронсон. И вы можете сформулировать, о чем это высказывание?

— О том, что представляет собой сегодня праздник Победы.

Олег Аронсон. Как первый шаг к ответу на вопрос – подойдет. Но тогда вернемся к барельефам. Что на них изображено?

— Война, если одним словом. Разные сюжеты. На одном из барельефов портрет Ленина и марширующие солдаты. На другом — прощание женщины с солдатом. За кадром в этот момент еще звучит песня «Смуглянка».

Олег Аронсон. Ну, это уже ваши собственные символические ходы. Для того чтобы языковая гипотеза подтвердилась, контрапункт фонограммы и изображения должен возникнуть в фильме хотя бы еще раз.

А может, вообще не важно, что изображено на барельефах? Может, люди, которые приходят в этот парк, особенно молодые, вообще не понимают, что там изображено? Мое поколение прекрасно знало эти изобразительные коды, но новые поколения уже ничего о них не знают. В общих чертах вам ясно, что это монумент, он посвящен Победе, но что он конкретно значит – непонятно.

— Тогда можно предположить, что Лозница работает не с языком, а с мертвыми языками…

«Аустерлиц», режиссер Сергей Лозница

Олег Аронсон. Уже ближе к тому, что я хочу сказать! Дело вот в чем: то, что мы воспринимаем как язык, – это лишь следствие нашего желания наделить изображение определенным смыслом. Мы просто приписываем фильму смысл, которого в нем нет. Точнее, который не произведен кинематографически.

— Но если нет смысла, нет сообщения, на чем же основана коммуникация?

Олег Аронсон. Раз мы заговорили о Лознице, давайте продолжим. Три его новых документальных фильма – «Майдан», «Аустерлиц» и «День Победы», которые для меня лично складываются в трилогию, – это очень хороший материал для разговора о безъязыком кинематографе. Единственное сугубо минималистическое режиссерское решение, которое просматривается во всех трех фильмах и которое, на мой взгляд, лишь подчеркивает радикальность задачи, – это точная постановка камеры. Для Лозницы очень важно не только, как и где стоит камера, но и на каком уровне она расположена. В «Майдане» она слегка приподнята. Люди, с одной стороны, ее видят и к ней обращаются, но, с другой стороны, не очень ее замечают – ведь Майдан снимали все, там было много камер. «Аустерлиц» снят полускрытой камерой, она стоит якобы сломанная, и люди не обращают на нее внимания. «День Победы» в этом смысле – самый интересный случай. Камера ставится в толпу, там, где люди. Не на людей – это важно. Позиция стороннего наблюдателя изначально отсутствует. Реальность словно сама за собой наблюдает и сама по своим законам вне зависимости от каких-либо предустановленных повествовательных или монтажных задач развивается, длится. В каждом кадре что-то происходит, и смысл вроде бы считывается довольно быстро. Но камера продолжает снимать. Хочется сказать: мол, давай уже что-то другое показывай, надоело. А кадр все тот же.

Сравните с опытом другого документалиста – Виктора Косаковского, для которого эффект саморазвития реальности тоже важная задача.

«Майдан», режиссер Сергей Лозница

В фильме «Беловы» он использовал похожую стратегию – упорное нежелание выключать камеру, ожидание того, что внутри кадра случится какое-то непреднамеренное кинематографическое событие. Казалось бы, уже не будет ничего, герои все пьяные лежат, а камера их все снимает и снимает. Но вот падает стакан, и Косаковский говорит: «Стоп, отлично, случилось».

У Лозницы – другое. Он ничего не ждет, и камера выключается у него не потому, что что-то произошло, а по какой-то словно не зависящей ни от кого причине. Ему важно, чтобы в кадре не происходило ничего существеннее того, что мы и так уже видим.

Но когда у нас уже есть вся полнота информации, а ее поток не прекращается, возникает…

— …дискомфорт.

Олег Аронсон. Да! Но от чего? Дискомфорт – это ведь важное состояние зрителя. Все крупные режиссеры так или иначе с ним работают. Иногда дискомфорт создает новую зону удовольствия – «негативного удовольствия», как называл это Фрейд. На негативном удовольствии построена идея саспенса у Хичкока. Лозница же не предполагает никакого удовольствия, и в этом его радикальность. Дискомфорт, который создает его изображение в «Дне Победы», нечем искупить, нечем компенсировать. Пытаясь как-то зацепиться за то, что происходит в кадре, зритель постоянно обманывается и в конце концов осознает свою ненужность или, точнее, полную отрешенность от изображения. Как будто бы весь этот праздник со всеми его самодельными ритуалами, плясками и песнями, которые благодаря телевизору, наверное, известны даже вашему, молодому поколению…

— …со школьных времен.

Олег Аронсон. Вот видите, а у Лозницы они превращаются в нечто ископаемое, в такие окаменелости, как безмолвные памятники-барельефы.

Предельная независимость камеры от повествовательных задач не предполагает демонстрацию антропологии праздника, к исследованию которой стремился бы любой другой режиссер: мол, вот, люди, давайте всмотримся в них, что они делают, и оставим свое видеосвидетельство потомкам. Лозница предъявляет не антропологию, а палеонтологию, с которой неизвестно, что делать. «День Победы» вызывает недоумение гораздо большее, чем фильм «Аустерлиц», материал которого все-таки не был так жестоко и радикально обесточен.

Кино много раз смещало точку зрения на реальность, используя особую субъективность взгляда. Брессон, например, снял фильм «Наудачу, Бальтазар» с точки зрения осла. Люди насилуют, убивают, но Бальтазар как бы не замечает человеческих трагедий: с высоты своего роста он видит одни только коленки. Лозница пошел дальше: его взгляд – это фактически отсутствие взгляда…

Решая свои конкретные задачи, Лозница сделал камеру соучастником взгляда, который не принадлежит никому, кто мог бы наблюдать происходящее, – ни автору, ни зрителю. В этом беспризорном взгляде и проявляются сверхзадача, сверхволя, которые, по-моему, как раз и открывают путь к современному пониманию кино.

— Но ведь контексты работают сами по себе. Особенно в тех случаях, когда изображение связано с такими глобальными пластами культуры, как «историческая травма», «социальный протест». Даже если намеренно лишить такую реальность языка, зритель придумает режиссерское послание самостоятельно. Так, собственно, и возникают враждебные друг другу интерпретации.

Олег Аронсон. Враждебность оттого и возникает, что фильмы Лозницы пытаются интерпретировать. Например, слависты на Западе очень интересуются «Днем Победы». Кто эти русские и украинцы, которые приходят и шумят в Трептов-парке? Нет ли в их действиях какой-то скрытой угрозы? А посмотрят «Аустерлиц» – и сразу начинают писать об исторической травме, о том, что она теряет свой сакральный смысл. Но для меня «Аустерлиц» – не фильм об исторической травме, как и «Майдан» – не фильм о революции. Хотя я белоленточник, на митинги хожу и социальный протест уважаю. Но фильм «Майдан» не для того, чтобы подогревать революционное настроение. Это настроение легко вывести за рамки фильма, и он ничего не потеряет. Непрекращающийся силовой поток современной жизни останется. Мне вообще кажется, что свою камеру Лозница ставит как раз в тех местах, где проходят эти самые силовые потоки. Где человек выглядит наиболее открытым и непривязанным к кодирующим его поведение обжитым контекстам. Лозница всегда использует такие пространства, которые не являются топически узнаваемыми для тех людей, которые в этих пространствах появляются. В «Майдане» революция перекраивает пространство города, в «Аустерлице» музей перекраивает пространство бывшего концлагеря, в «Дне Победы» праздник перекраивает пространство погребения – там же могилы, в этом мемориале.

Подобные явления французский этнограф Марк Оже, которого очень кстати вспомнил в своей статье о Лознице Михаил Ямпольский, называл «не-местами». Я склонен связывать это понятие также с проблемой «каких-угодно-пространств», о которых писал Делёз. Речь идет об особом типе пространства, который возник в новейшее время. Раньше местом, топосом считалось пространство, которое человек обживал. Сейчас возникли образования совершенно иного характера – аэропорты, магазины, торговые центры, в которых люди встречаются, но которые не обживают. Через эти места и проходят самые мощные современные потоки сил – социальные, экономические.

— Получается, жизнь, схваченная в ее кульминационных проявлениях, сама о себе и рассказывает, но что она может членораздельно сказать без языка, без осмысленной системы образов, символов?

Олег Аронсон. Мы все еще хотим отнести кино к разряду искусств, а оно давно, как я уже сказал, живет коммуникативными аффектами, а в пределе – нейросвязями. Кино не рефлексирует жизнь, не отражает ее с помощью художественных образов. Воздействовать на зрителя можно ведь и по-другому – напрямую. Как в свое время писал Чернышевский: «Искусство – это жизнь». Вот кино и есть жизнь. Не произведение искусства, а именно жизнь, которая волнует и производит впечатление одномоментно как аффект, у которого нет памяти и который действует непосредственно. Символическое способно только разрушить аффект.

Многие теоретики уже давно свидетельствуют о том, что кинематографический тип времени стал господствующим типом времени. Само слово «кино» воспринимается уже как своеобразная метафора тех изменений, которые связаны с превращением аудиовизуальной культуры в информационный поток. Телевидение, современная массовая культура, интернет – все это развитие отнюдь не рефлексивных и символических возможностей экрана, но именно его жизнетворчества.

— Когда же в таком случае кино перестало быть искусством?

Олег Аронсон. Это можно достаточно четко определить. Кинематограф очень хотел быть искусством в начале XX века. Но то была утопия, некая мечта о новом искусстве. В 1920-е годы авангард и сюрреализм начали осваивать кино именно как искусство, но в то же время американский кинематограф работал с кино исключительно как со зрелищем. Позже наступил момент, когда кинематограф стал искусством безоговорочно, и все в это поверили – период расцвета журнала *Cahiers du cinéma*, возникновения французской «новой волны», авторской теории и авторского кино. Очарование кинематографом как искусством продлилось с конца 1950-х по начало 1980-х. И всё. Где-то в 1982–1983 годах эпоха искусства кино кончается.

— Почему так точно?

Олег Аронсон. Просто-напросто это время, когда сразу несколько великих режиссеров создали свои последние или предпоследние фильмы: Брессон – «Деньги» (1983), Бергман – «Фанни и Александра» (1982),

«Донбасс», режиссер Сергей Лозница

Антониони – «Идентификацию женщины» (1982), Феллини – «И корабль идет» (1983). Прощальный экстаз авторского кино. И началось нечто иное. Скажем, Ларс фон Триер. О нем уже ни в коем случае нельзя говорить как о режиссере авторского кино. То, что он пытается высказать как автор, малоинтересно. Но как современный художник, который подвергает зрителя разного рода аффектам, он создает социальные провокации и проделывает очень важную работу.

— Но разве в том, как фон Триер предъявляет реальность на экране, нет никакой языковой, авторской специфики?

Олег Аронсон. Для меня термин «язык» очень конкретен. Язык кино возникает, когда мы четко понимаем, что значит кадр, какова его синтагматика или как в монтаже проявляется изобразительный синтаксис. Чем это отличается от иероглифического письма, например?

Монтаж прежде всего создает ощущение киноязыка. Этому нас научили Кулешов, Эйзенштейн, Гриффит. Как элемент киноязыка мы привыкли воспринимать и ракурс. Этому нас научил Орсон Уэллс. Длинный план – тоже элемент киноязыка. Этому нас научили Антониони и Янчо. Но чаще всего эти элементы лишь имитируют язык, подражая классическим образцам культуры – литературе, живописи. Мы объявляем кино искусством, скорее всего, по аналогии. А в чем само кино – искусство? Это, кстати, вопрос Эйзенштейна, на который он отвечал весьма нестандартно: кино – это синтез искусств, но само оно искусством не является. В отличие от Эйзенштейна, Вагнер, например, определяет синтез искусств (Gesamtkunstwerk), который он видел в опере, в мистерии, именно как искусство.

Безусловно, были попытки синтезировать и собственно кинематографическую материю, среди которых выделяются опыты Годара, который до сих пор пытается нацелить кино на изучение социальных клише и стереотипов, был и Тарковский, который считал, что материей

«День Победы», режиссер Сергей Лозница

кино является время. Но сегодня режиссеров, которые пытаются сделать кино специфическим искусством, по-моему, нет. Подобные амбиции уже не более чем анахронизм.

— Но если нет языка, что же тогда делает фильм фильмом, цельным произведением, у которого есть начало и конец?

Олег Аронсон. Логистика стихий. Логистика! Это очень важное для меня слово. Одна из лучших книг о кино, которую я знаю, – «Война и кино» Поля Вирильо. В ней говорится о влиянии первой мировой войны на развитие кино и кинотехники. Вирильо пишет об этих процессах как о логистике перцепции – новых способах воспринимать то, что раньше проскальзывало мимо взгляда. Я бы предложил другой термин – логистика стихий. Стихий не в смысле наводнения или урагана, а в исходном греческом смысле слова. У древних греков из стихий состоял мир. У Гераклита это был огонь, у Фалеса – вода, у Пифагора – число, у Анаксимандра – апейрон, нечто неделимое. Логика стихий – это логика взаимодействия с тем, что больше тебя. В позднейшие времена логику стихий заменила атомистическая логика познания мира. Кино дает нам возможность вернуться к этой утраченной логике, где важно не знание (и язык), а коммуникация с миром вне ограничивающего нас в нашей субъективности языка.

У Роберта Бёрда есть любопытная книга о Тарковском. Она называется Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema. Element – по-английски это как раз и есть стихия. Собственно говоря, вместо языка кино, который состоит из навязанных культурой букв, мы обращаемся к миру природы. У него тоже есть свои буквы, но их смысл мы пока не можем понять именно потому, что пользуемся своими достаточно несовершенными языками культуры. Мне кажется, кинематограф как раз и может заняться постижением стихий, букв мироздания, практически в доплатоновском смысле.

— О чем же будет сообщать кинематограф с помощью «букв мироздания» и, главное, кому, если худо-бедно уже возникшие у зрителя навыки киновосприятия неактуальны и теперь надо каким-то образом освоить «логистику стихий»?

Олег Аронсон. Кинематограф никогда не обращался к конкретному зрителю. Кино делается для массы. Имеется в виду не общая масса зрителей, а та общность, к которой в современной массовой культуре причастен каждый из нас. Кино адресуется прежде всего к неиндивидуальному в нас – это и есть сфера аффективного воздействия кинематографа, кинематографа как стихии. Никто не должен ничему специально учиться. Кинематограф как стихия просто находит отголосок в нашей собственной стихийной принадлежности массе. Масса и техника – вот те стихии современного мира, которые и организуют социум как исключительно демократический и почти природный организм. И кино им имманентно.

— Получается, восприятие «штучных» фильмов Лозницы ничем не отличается от восприятия массовой продукции студии Marvel, того же «Доктора Стрэнджа»?

Олег Аронсон. Нет, восприятие, конечно, разное. Фильм «Доктор Стрэндж» и другую подобную фантастику с различными спецэффектами я еще не научился смотреть. Культурный снобизм все-таки труднопреодолим. Но я стараюсь. Уже освоил вампиров, поскольку с ними легче, они более основательно закреплены в культурной памяти. Сейчас осваиваю фильмы про зомби. Выяснил, к примеру, что бывают быстрые зомби, как в корейском фильме «Поезд в Пусан». Но если говорить о принципах анализа, то анализировать «Доктора Стрэнджа» можно так же, как и фильмы Лозницы, – с точки зрения мира стихий, в котором нет различия между камнями, животными и людьми. Мир стихий – это мир предельной демократии. Без привилегий. Другое дело, что способы предъявления стихий могут быть самыми разными – и как у Лозницы, и как в каких-нибудь «Трансформерах».

— Есть же, наверное, и что-то такое общее, что является в кино базовым принципом взаимодействия «мира стихий» со зрителями?

Олег Аронсон. У Жан-Франсуа Лиотара есть маленький, но очень значимый, на мой взгляд, текст, который называется «Акино». В нем Лиотар вводит понятие «пиротехнический императив». Мы знаем категорический императив Канта: поступай так, чтобы максима твоей воли могла стать максимой для всех. Пиротехнический же императив утверждает господство нерефлексивного действия. Здесь нельзя приписать поступку правило, мы лишь заложники эффекта завороженности, фасцинации. Как в животном мире, когда кролик смотрит на удава и «забывает» об угрозе, настолько он им зачарован. Так же и с пиротехникой. Я недавно сидел в кафе на берегу реки в одном провинциальном городке. Вдруг какая-то свадьба устроила фейерверк. И все люди за столиками, даже те, кто к той свадьбе отношения не имел, – раз! – и уставились на фейерверк.

Этот эффект и телевидение использует. Была, к примеру, такая программа «Один день с Сергеем Зверевым»[1]. Если я случайно на нее попадал, то всё – я превращался в того самого завороженного кролика и ничего не мог с этим поделать. Это и есть принцип фасцинации. Я вижу нечто, и это нечто воздействует на меня, как фейерверк, от которого невозможно оторваться. И не важно, нравится мне то, что я вижу, или нет.

В том, что максимально обеспечивает фасцинацию и аффект, лучше всего разбираются, конечно, в Голливуде. Но и авторское кино часто открывало такие объекты, которые с успехом использовались потом в блокбастерах.

Говорят, американцев потряс тот фрагмент в фильме Германа «Проверка на дорогах», в котором раскаленный пулемет падает в снег и шипит. Они до такого решения не додумались.

Кино Германа вообще неразрывно связано с фасцинацией, хотя и для определенного поколения, потому что Герман работал прежде всего с аффектами памяти. А сейчас, вроде бы восстанавливая эпоху, но уже совсем не для того, чтобы погрузить нас в нее, а на чистых эффектах синаптической памяти работает Илья Хржановский в своем бесконечном фильме о Ландау. Мне довелось посмотреть достаточно много часов из – говорят – семисот отснятого материала. Завораживает. И заслуживает самого пристального внимания.

— Значит, можно не мучить себя вампирами и зомби, а смотреть то, что нравится? Аффект тот же?

Олег Аронсон. Аффект (как и синапс) никогда не тот же. Если тот же – уже не аффект. Вообще-то у меня в отношениях с кино есть своя задача. Меня интересует не столько кино и что это такое, сколько процессы демократизации мира, которые стоят за открываемыми техникой кино аффективными структурами. Кино просто дает мне возможность в них окунуться, их почувствовать. Ощутить себя в потоке демократизации мира, понять, что это вообще такое – демократия за пределами политических представлений о ней, что такое неполитическая солидарность или свобода.

— А зачем, если уже скоро все, наверное, будет основано на синаптической, короткой памяти, на аффектах и нейросвязях?

Олег Аронсон. Отвечу с точки зрения пиротехнического императива. Затем, зачем и ребенок зажигает спички: огонь и запрет. ◆

1. Имеется в виду реалити-шоу «Полный Фэшн» с Сергеем Зверевым», выходившее на телеканале Муз-ТВ в 2005–2006 годах.

Кирилл Краснов

ПЕРЕМЕНЫ НА ЗАПАДНОМ ФРОНТЕ

«Они никогда не станут старше»
They Shall Not Grow Old
Автор сценария, режиссер
Питер Джексон
House Productions, Trustees of the Imperial War Museum, London; WingNut Films
Великобритания – Новая Зеландия
2018

Революционер жанра фэнтези, автор прорывных «Властелина колец», «Кинг Конга» и «Хоббита» Питер Джексон с раннего детства был увлечен не только фантастикой: он собирал модели самолетиков времен первой мировой. Так он хранил память о деде, Уильяме, служившем в британской армии с 1910 по 1919 год. Именно ему новозеландский режиссер решил посвятить документальную картину про молодых британцев, сражавшихся на Западном фронте против сил Германской империи. Он называет фильм «Они никогда не станут старше», незначительно переиначивая цитату из элегии Лоуренса Биньона «Павшим». Написанное в 1914 году стихотворение содержало пророческие строки о многочисленных жертвах в битвах – во многом поэтому оно стало известным, а отрывки из него были выгравированы на надгробиях погибших.

Проект Джексона в какой-то степени тоже пророческий. Он предвещает новую жизнь для пылившихся в архивах бобин кинохроники. Пока в профессиональных кругах ведутся споры, справедливо ли вообще оцифровывать пленку, Джексон идет дальше и наделяет монохромную картинку цветом, обилием звуков, голосов. И снова производит сенсацию. За один день в домашнем прокате его новый фильм зарабатывает почти миллион долларов, вызывая восторг у публики. Происходит это 11 ноября, спустя ровно сто лет после подписания Компьенского перемирия, ознаменовавшего окончание войны.

Впрочем, консервативно настроенные критики не разделили экзальтацию и стали всерьез задумываться, не искажает ли подобное кино действительность.

Режиссер и его команда прослушали около 600 часов интервью с ветеранами и отсмотрели 100 часов хроники из архива Имперского военного музея и канала BBC, а затем с помощью компьютера раскрасили изображение и озвучили солдат в кадре благодаря специалистам, читающим по губам. Хотя сам Джексон, преследовавший благородные цели, работал на протяжении нескольких лет бесплатно, а проделанный им и его коллегами титанический труд вызывает уважение, определенная доля скептицизма среди искушенных зрителей небезосновательна.

Колоризация и наполнение звуком немой хроники превращают ее в своего рода зрелищный аттракцион, который может быть уместен в игровом кино, но неоднозначен в документальном. Одно дело

«Они никогда не станут старше», режиссер Питер Джексон

компоновать кадры, следуя определенному нарративу, но совсем другое – делать из исторических документов дивертисмент. Тем не менее технологические новшества применяются все чаще и чаще, как ни возмущались бы защитники исходных, оригинальных материалов, напоминая о тезисах Вальтера Беньямина («Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»). Однако к нему же можно обратиться, чтобы напомнить: запечатленная на камеру реальность все равно репродуктивна. Она представляет собой копию момента, пропущенного сквозь фильтры объектива и монтажа. С другой стороны, разве то, что иногда считается взаправдашним, не является лишь фикцией? «Процесс» Сергея Лозницы, целиком смонтированный из архивных материалов ЦСДФ без каких-либо комментариев, показывает вроде бы реальное судебное заседание – а по сути спектакль. Тогда как в музейных экспозициях по всему миру красуются достоверные реставрации белых античных скульптур. Парадоксально, ведь мы можем рассматривать оригинальную статую, но совсем не в том виде,

в каком ею любовались древние греки: за тысячелетия с изваяний напрочь слезла краска.

Джексон же, наоборот, наполняет цветом ушедшую в небытие эпоху и тем самым десакрализирует братскую могилу документальных свидетельств, которые так бы и продолжали пылиться в архивах, оставаясь неведомыми для широкой аудитории. С этой точки зрения фильм «Они никогда не станут старше» выполняет мемориально-просветительскую функцию успешнее, чем многие исторические музеи, где складированы различные артефакты, или памятные дни и праздники, нередко диктующие, как следует относиться к конкретному событию. Возможно, поэтому копии с фильмом разослали в британские школы сразу же после премьеры для образовательных целей.

«Они никогда не станут старше»

Важно понимать, что шлейф патриотизма, который обычно присущ документальному кино о войне, у Джексона абсорбируется антивоенным высказыванием. Румяные лица восемнадцатилетних мальчишек с сияющими улыбками комбинируются с кадрами, где в окопах валяются изрешеченные тела. Наивные ожидания динамичных стрелялок в траншеях сменяются суровой действительностью: вокруг антисанитария, крысы, холод, доводящий до обморожения конечностей. Артиллерийские снаряды во время боя прилетают как от чужих, так и от своих. С пленным немцем можно подружиться, а затем своровать у него часы. Желание принять участие в военных действиях выливается в разочарование: вернувшиеся на родину солдаты обнаруживают, что до них почти никому нет дела.

И все-таки нотки гордости доносятся через полифонию воспоминаний бывших военных, где описывается столько отвратительных вещей. Ветераны признаются, что, невзирая на бесполезность войны, им важно было ощутить себя солдатами, защищающими интересы

собственного государства. Оставляя эти отрывки интервью, Джексон демонстрирует свое уважение ко всем падшим, какими бессмысленными ни казались бы обстоятельства их смерти. Он включает в звуковое сопровождение мемуары и комментарии отставных военнослужащих, звучащие за кадром на протяжении всего фильма и постепенно складывающиеся в единое повествование. Режиссер предпочел их одному рассказчику-комментатору намеренно: солдатский опыт из первых уст для него важнее, чем пересказанные кем-то исторические события. К тому же война, показанная сквозь призму «маленького человека», позволяет обойтись без множества подробностей, от политических мотивов первой мировой до устройства жизни немецких солдат по ту сторону колючей проволоки. На руку Джексону играет ограниченный

«Они никогда не станут старше»

хронометраж: как автор-документалист он не позволяет себе лирических отступлений и концентрируется исключительно на британских военных.

И все-таки максимальное внимание уделяется визуальному содержанию. Сначала зритель смотрит на аутентичные черно-белые кадры с соотношением 4:3, где призывники готовятся к переправе через Ла-Манш. Как только солдаты высаживаются на берег и оказываются в траншеях, изображение расширяется до широкоформатного, становится цветным и объемным, с частотой в 24 кадра в секунду, а на его фоне начинают звучать голоса и разрываться снаряды. Помимо этого картинка наделяется незначительными компьютерными спецэффектами. Одни из них, такие как виртуальная кровь или ползущие по трупам маленькие мушки, явно дорисованы. Другие, как зеленое облако газа, могли быть просто раскрашены. Подобная трансформация снова дает повод усомниться в правдоподобности происходящего. Виртуальная реальность конструируется поверх уже задокументированного и вроде

бы не искажает детали до катастрофической неузнаваемости. С другой стороны, раскрашенный в красный цветок мака в одном из эпизодов вполне мог быть желтым или оранжевым, что, казалось бы, вообще не принципиально. Но если речь заходит о чем-то более существенном, скажем, о танках? В фильме они разрисованы в темно-зеленый цвет, хотя в действительности такие модели имели нейтрально-коричневый оттенок.

Сколько нюансов ни затрагивалось бы относительно этой метаморфозы, очевидно, что дискуссия по поводу ее этичности неисчерпаема. До появления на свет нового детища Джексона в мире неразрешенным стоял вопрос о допустимости цифровой колоризации игрового черно-белого кино. В России этот процесс тоже вызывал противоречивые реакции: когда в 2009 в цвете впервые появились «Семнадцать мгновений весны» и «В бой идут одни старики», одни заклеймили колоризацию советской классики как надругательство, другие видели в новой технологии возможность сохранить кинонаследие. Тем не менее, в отличие от фильма Джексона, отреставрированные подобным образом ленты не произвели эффекта разорвавшейся бомбы.

Предполагался ли вообще какой-то резонанс от картины, довольно интимной для режиссера, с ранних лет захваченного эпохой первой мировой? Сегодня, когда высокие технологии позволяют реконструировать памятники архитектуры с помощью компьютера даже для недорогих телевизионных проектов, фильм «Они никогда не станут старше» мог бы остаться незамеченным. Однако в своем пристрастии к одному из самых крупных военных конфликтов в истории человечества Джексон, как выяснилось, не одинок. Вызывают любопытство сами события или их форма изложения, не столь важно, если в результате публику ждет беспрецедентный опыт. Какое бы отношение к фильму ни сложилось, магия на экране будет действовать, как и в экранизациях толкиновского эпического фэнтези, что отнюдь не случайно: автор «Властелина колец» и «Хоббита» по-своему поучаствовал в знаменитых боях на Западном фронте. ◆

Елена Стишова

РЕЗНЯ: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

«Мне плевать, если мы войдем в историю как варвары»
Îmi este indiferent daca în istorie vom intra ca barbari
Автор сценария, режиссер Раду Жуде
Оператор Мариус Пандуру
В ролях: Йона Якоб, Александру Дабижа, Йон Аркудяну, Дана Бунеску, Богдан Котлет и другие
Endorfilm, HI Film Productions, Klas Film, Komplizen Film, Les Films d'Ici, ZDF/Arte
Румыния – Германия – Болгария – Франция – Чехия
2018

Базовый текст – хроника кровавых событий второй мировой войны – пунктиром всплывает в фильме, намеренно уведенный на дальний план, на телеэкран, чтобы освободить пространство для сложносочиненного современного сюжета. В контексте архивных кадров Холокоста в Одессе, где согласно документальным свидетельствам люто зверствовала румынская армия, сюжет радикализируется, достигая в финале крещендо.

Марьяна (Йона Якоб), художник-концептуалист, автор и куратор исторической реконструкции «Рождение нации», в день громкой премьеры, что называется, потерпела победу. Ей стоило немалых сил отстоять свой проект и представить его на городской площади вопреки сопротивлению мэрии. Однако реакция зрителей, ставших активными фигурантами театрализованного действа, была полным провалом для Марьяны – идеалистки, максималистки, отвергающей популизм как стратегический инструмент политтехнологов. Стиснув зубы и отбиваясь от цензуры (в лице крупного чиновника из мэрии), молодая интеллектуалка упорно лезет на рожон, она сеет и сеет «разумное, доброе, вечное», надеясь образовать народ, просветить молодежь, знать не знающую, на чьей стороне сражались румынские войска в той войне.

Вопреки упованиям Марьяны публика, собравшаяся поглазеть на спектакль под открытым небом, с энтузиазмом играла на стороне диктатора фашистской Румынии Йона Антонеску, военного преступника, приговоренного к высшей мере народным трибуналом страны. Приписываемые ему слова «Мне плевать, если мы войдем в историю как варвары» стали названием фильма Раду Жуде не только, думаю, из-за хлесткой формулировки. Да, фильм с шокирующим названием – приманка

для зрителей. Но и второй, скрытый план приснопамятного изречения раскроется в процессе просмотра, в финале, когда публика на экране станет аплодировать и подпевать вышедшим на площадь в темпе марша немецким и румынским военным отрядам. Появление же советского отряда, бедненько экипированного в гимнастерки с петлицами и в обувку с обмотками, вызовет коллективное улюлюканье. Зато публика впадет в экстаз, наблюдая, как ряженые солдаты прикладами загоняют евреев в сарай и поджигают его. Короче, экстравагантное заявление Антонеску по ходу фильма теряет оттенок личного высказывания. Местоимение «*мне*» релевантно и в другой редакции: «*нам*». «Нам плевать…» и т.д.

Раду Жуде, режиссер поколения «новой румынской волны», известен главным образом как увлеченный интерпретатор румынской истории. Его фильм «Браво!» (Aferim!) – черно-белый исторический кинороман о цыганах – завоевал «Серебряного медведя» на Берлинале (2015) и шестнадцать национальных премий.

Его новому опусу более пристало называться не фильмом, а перформансом, социальным проектом – словом, событием в духе contemporary art. Режиссер на этот раз работает на сцене актуального искусства, используя исторический контекст как художественный прием.

Схожий прием использует Сергей Лозница, когда монтирует архивную хронику, снятую в свое время кинооператорами для новостных выпусков или для кинолетописи («Блокада», «Представление», «Событие», «Процесс»).

Кем-то когда-то «запечатленное время» в иных предлагаемых обстоятельствах, в других контекстах воспринимается в новых связях и опосредованиях, сквозь кристалл обновленной оптики, промытой опытом прошедших лет. В результате сверху донизу меняется иерархия – ценностная, смысловая, субъектная и даже объектная. То, что прочно стояло в центре, сдвигается на периферию, глаз фиксирует то, чего не замечал в момент события, находясь внутри него.

Contemporary art работает в связке с архивом. Не случайно главный локус фильма – музей. В отделе военной истории Румынии крутится non stop на мониторе леденящая душу хроника Холокоста рядом с экспозицией стволов, с витринами манекенов, наряженных в военную униформу разных эпох вплоть до римских легионеров. Рядом еще и фонотека, где хранится коллекция звуков и шумов войны. Вокруг музея – танки, музейные экспонаты в рабочем состоянии. Марьяна намерена использовать танк для своего реэнектмента. Тут же происходит кастинг, идут репетиции. Молодые парни хотят играть немцев – им нравится фашистская форма, а вот изображать евреев не хочет никто. Приходится брать тех, кто пришел подработать.

Раду Жуде провел фундаментальное социологическое исследование коллективной памяти, прошел, надо думать, через фазу когнитивного диссонанса и перевел свои внутренние борения в форму диалогов главных фигурантов действия – Марьяны и Константина Мовилы

«Мне плевать, если мы войдем в историю как варвары», режиссер Раду Жуде

(Александру Дабижа), функционера «по культуре». Герои представляются на камеру своими именами, акцентируя театральную условность проекта. Раскованной, спонтанной пластикой актеры стирают условность. Их диалог – дискуссию-пикировку на грани скандала – хочется цитировать, но правда и то, что именно на этом месте, в ходе разговора, ломаются даже лучшие в мире зрители и покидают зал. Не исключено, что режиссер был готов и к такой реакции. По сути, здесь работает та же модель коллективного (не индивидуального!) восприятия, с которой мы столкнемся в финале фильма.

Коллективная душа живет в архетипических контекстах, мифологизируя исторические реалии. Марьяна произносит сакраментальную цифру: гибель 380 000 евреев на совести румынской армии. Константин парирует: «Ваша цифра раза в три завышена». А толстый горожанин из волонтеров, участвующих в спектакле, вообще уверен, что диктатор Антонеску спасал румынских евреев. Такого рода мифология живет в народе, Марьяна в курсе. Верящая в силу образовательных проектов, она – ну и конфуз! – бросается на толстяка с кулаками и выгоняет его из проекта.

Фильм насыщен, может быть, даже перенасыщен интеллектуальным контентом, отсылая зрителя то к Вальтеру Беньямину, то к Ханне Арендт, то к румынским историкам. Фрагмент из очерка Исаака Бабеля про участь польских евреев Марьяна читает отцу по скайпу. На экране ее домашнего телевизора крутится документалка под названием «Зеркало». «Тарковский?» – спрашивает Марьянин возлюбленный. Нет, отвечает она, просто совпадение. Эта реплика нужна режиссеру. Возможно, для того, чтобы прозвучало слово «зеркало», шифруя неочевидную, побочную идею отражения в фильме массового умонастроения в мире. Его не слишком активно рефлексируют социологи, зато вовсю используют политики.

«Мне плевать, если мы войдем в историю как варвары»

В дискуссионное поле фильма включаются долгоиграющие векторы, всегда актуальные для европейских интеллектуалов: права человека, насилие, свобода слова, Холокост…

Аллюзии – куда деваться – на российскую расстановку сил, на родные проблемы, на перманентную сталинизацию, на приверженность «сильной руке» прочитываются.

Не вспомню, когда на экране шел такой мощный идеологический спор, окликающий напряженный идеологический мир Достоевского. Оба оппонента не сдают своих позиций. Константин так и сыплет примерами кровавых преступлений разных стран, забытых и канувших в прошлое на фоне новых злодеяний. Кажется, чиновник поймал Марьяну на том, что она не знает про резню в Намибии в 1907 году – в то время африканская страна была колонией Германской империи[1]. Кстати, оба используют слово massacre – резня.

Константин, если отбросить в сторону его должностную ответственность за общественный порядок, искренне убежден: открывать народу глаза на зверства румынской армии в Одессе – плохая идея: «Вы могли выбрать другой эпизод, другое событие в нашей истории. То, что предлагаете вы, – сюжет для небольшой книжки, а не для публичного зрелища». Почему бы не запустить реэнектмент из истории славных пращуров – даков? Это повысит национальное самосознание румын.

Исчерпав популистские аргументы, Константин вынимает из кармана козырную карту – оскароносный «Список Шиндлера», где Спилберг героизировал реального немца, спасающего евреев!

Радикальная левизна Марьяны все-таки одерживает верх. Да и то, скорее всего, потому, что она уже готова идти в международные организации с жалобой на политическую цензуру в демократической стране. И Константин сдается.

1. В 1985 году ООН признала попытку уничтожения коренных жителей Намибии первым актом геноцида в XX веке. В 2004 году власти Германии официально признались в совершении геноцида в Намибии и публично принесли извинения.

Пассионарная Марьяна, конечно же, художник с огромным общественным темпераментом. И все-таки прежде всего она честный историк. «Историзм довольствуется установлением причинных отношений между разными моментами истории. Но не причинность составляет сущность факта как исторического явления. Он становится таковым посмертно, благодаря событиям, которые могут быть отделены от него тысячелетиями. *Историк, понимающий это, перестает перебирать череду событий, как перебирают четки. Вместо этого он схватывает констелляцию, которую его собственная эпоха образует с определенной эпохой прошлого.* (выделено мной. – *Е.С.)*. Таким образом он утверждает понятие настоящего времени как «времени сейчас» (Jeztzeit), в которое вкраплен осколок мессианского»[2].

«Осколок мессианского» – залог того, что Марьяна никогда не отступится от своих убеждений. Первый опыт не удался, «рождения нации» не случилось.

Но Марьяна – стоик. Вряд ли согласна с тезисом, что главный урок истории в том, что история ничему не учит. Скорее, направление ее мыслей выходит из берегов сиюминутной прагматики. «Искусство не предсказывает будущее, а демонстрирует преходящий характер настоящего – и тем самым открывает путь будущему. Искусство в потоке порождает собственную традицию, реконструируя события искусства как предвосхищение будущего, в котором нормы, определяющие нашу сегодняшнюю жизнь, утратят свою власть и исчезнут», – пишет Борис Гройс в своей работе «В потоке»[3].

...В заключительном кадре довольный своим постыдным триумфом Константин подарит Марьяне небольшую книжку – о резне в Намибии.

И пригласит на кофе. ◆

2. *Беньямин Вальтер*. Тезисы философии истории. URL: http://left.ru/2001/7/benjamin.html

3. *Гройс Борис*. В потоке. URL: www.garagemca.org

Вероника Хлебникова

НЕ ПИКНИК

«Мертвые души»
Dead Souls
Автор сценария, режиссер
Ван Бин
Операторы Ван Бин, Шань Сяохуэ, Сун Ян
Arte France Cinéma, Les Films d'ici, Adok Films
Франция – Швейцария
2018

Работа над 496-минутным фильмом-мемориалом «Мертвые души» велась китайским документалистом Ван Бином с 2005 по 2017 год и насчитывала свыше 600 часов. В 2010-м, опираясь на собранный им материал, Ван Бин втайне от властей сделал игровой фильм «Канава» (Jiabiangou), показав мучительное угасание лагерных заключенных на голой земле пустыни, ставшей им тюрьмой без стен и охраны.

В «Мертвых душах» натурные ландшафтные съемки «Канавы», иногда поразительной красоты, уступают место замкнутым помещениям. Старики, доживающие в своем скромнейшем быту, говорят в камеру о том, что не было сказано никогда прежде, возвращаются к страданиям полувековой давности, к голоду. Их боль «пробудила спящие души умерших», говорит режиссер в финальных титрах.

Голоса свидетелей, порой затрудненные болезнью и возрастом, заполняют ненаписанные страницы китайской истории. Первое из интервью, снятых портативным цифровым аппаратом, датировано 2005-м, к моменту премьеры почти никого из участников фильма не осталось.

Первые похороны вошли в картину погребальным плачем по всем, кого не оплакали тогда и даже не похоронили. У истощенных людей в лагере не оставалось сил копать могилы: «Видеть мертвых стало обычным делом, мы думали, как накормить себя».

Ван Бин успел застать в живых очевидцев голодной муки, безумия, каннибализма, но и той бюрократической рутины, людского безразличия, на которые всегда опирается деспотичный политический режим. Он ни в коем случае не обобщает их опыт ради публицистического высказывания или другой благой цели, но дает каждому голосу, каждой интонации прозвучать в их длительности.

Звучат полтора десятка монологов выживших посреди массового голода в трудовом лагере Цзябяньгоу и его филиалах в пустыне Гоби, где из 3200 человек в живых осталось почти пятьсот. Они развинчивают репрессивный механизм на неприглядные детали, которые складываются в яркий и очень живой портрет системы, где личные, коррупционные мотивы чиновников, руководителей разного ранга органично сплетаются с людоедской политикой правительства Мао.

Кто-то в фильме описывает свою технику кражи кукурузных блинчиков; кто-то рассказывает историю противодействия властей попыткам захоронить кости из Цзябяньгоу и установить памятник; кто-то анализирует правительственную тактику «выманивания змей

«Мертвые души», режиссер Ван Бин

из их нор». Разнясь в частностях, простые рассказы этих людей вращаются вокруг того, что и сколько они ели, вокруг смерти тех, кто не ел, сюжеты повторяются и друг другу резонируют.

Ван Бин приводит выдержки из дневника учителя литературы, где тот характеризует стадии членства в партии как возможность личного процветания, называет партийных чиновников «первыми в выгоде, последними в страдании».

Когда кампания «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ» вменила в гражданскую обязанность гласную критику недостатков, те, кто смел высказывать критические суждения, например, о стене между партийными бонзами и народом, и те, кто избегал критиковать, отделываясь несущественными замечаниями, оказывались в равном положении: «Мы должны были говорить правду, но могли ли мы действительно критиковать партию? Правда не могла быть антикоммунистической». Их объявляли реакционерами, упрекали в правом уклоне и отправляли поднимать целину.

Голод в трудовых лагерях провинции Ганьсу был частным случаем общего голода в Китае, унесшего десятки миллионов человек, по некоторым данным, до 45 миллионов. Прекращение продовольственного снабжения лагерей в 1960 году было вызвано последствиями катастрофической экономической политики «большого скачка», переброски большей части сил с сельского хозяйства на промышленность.

Осужденных коммунистической партией Китая за инакомыслие высылали на перевоспитание в Цзябяньгоу с 1957 года. У них не было человеческого жилья, они ютились в выкопанных ямах-пещерах. «Люди перестали быть похожими на людей», – вспоминает едва ли не каждый. Среди выживших – повара, пастухи, беглецы и те, кого успели перевести до зимы 1960 года в другие лагеря. У повара Чушки, прозванного

«Мертвые души»

так по сибирскому прозванью свиней, была возможность кормиться на кухне, в то время когда умирали по десять человек в день.

В 1961-м лагерь закрыли, оставив на его месте массовые захоронения. Квота предписывала отправлять на перевоспитание пять процентов, то есть совершенно определенное количество людей, не больше, но и не меньше, и в лагерь попадали коммунисты, не помышлявшие ни о каком уклоне и не признавшие своей вины, те, кто не нравился начальству, кто замечал недостатки, кого назвали «инакомыслящим» по сугубо личным причинам. Самый рациональный из рассказчиков, смеясь, называет эту пятипроцентную доктрину догматическим подходом. Он все еще готов рассуждать о теории, обсуждать принципы и перегибы, но и этот содержательный разговор все равно вернется к опыту непредставимого – к голоду, к мертвецам, которые стали частью пейзажа. Самый взволнованный не сможет спокойно усидеть перед камерой. «Это не пикник! – замашет он тонкими руками, пересядет, откроет и закроет крышку пианино. – Вы можете это понять?»

Титры сообщают имя рассказчика, возраст, место жительства, дату съемки и дату смерти. Вмешательство режиссера минимально: изменение крупности плана, редкие наводящие вопросы за кадром, как будто он не смеет признать себя не только автором, но и участником этой мистерии памяти и только наблюдает, как сама история создает его фильм. Единственный раз Ван Бин появляется в кадре, беседуя с работником из лагерного персонала.

В кадре происходит, казалось бы, совершенно не поддающийся обычной съемке исход из этих комнат, погружение в память, которая оказывается сильнее и материальнее, чем кресла, чашки, видимые обстоятельства места, и только голоса внуков, мяуканье кошки где-то за кадром вдруг напоминают о присутствии в настоящем времени и о том, что жизнь пока не угасла.

Смиренная дистанция режиссера позволяет избегать вмешательства в процесс интимного, не зрелищного переживания прошлого, не эстетизировать его, не вторгаться в эмоциональное состояние вспоминающего, не менять его модальность присутствием наблюдателя. Может быть, это течение памяти потому так осязаемо и густо, что есть не потревоженный воздух вокруг персонажа. Его «неприкосновенность» соблюдена Ван Бином еще и потому, что люди в кадре свидетельствуют не только об истории, но и о себе. Этот антропологический слой особенно важен для фильма, в котором многократно из разных источников возникает утверждение: «Мы больше не были людьми». Их волнение, смешки, жестикуляция, непрошеные слезы, манера говорить и замолкать, в конце концов, единственная достоверность, даже если память не подведет, вскроются архивы и будет написан учебник истории.

Персонажи Ван Бина говорят за себя и от лица замолчавших навеки, как будто нет никакого режиссера и его маленькой камеры, и все эти старики и старушки рассказывают, изъясняют себя напрямую Богу: кем они были в тех обстоятельствах, в которых люди перестают быть людьми, просто не могут ими оставаться.

В финале Ван Бин снова отправляется в пустыню Гоби, и бурая земля развертывается перед ним, как невостребованный свиток с иероглифами белесых костей, за эти 496 минут кем-то наконец прочитанный. ◆

Антон Хитров

СПЕКТАКЛЬ И ЕГО ЗРИТЕЛИ

«Театральное дело»

Сложно судить о том, кто стоит за «театральным делом». Невозможно предсказать, чем оно закончится. Аргументы обвинения и их неубедительность подробно разбирает адвокат Кирилла Серебренникова Дмитрий Харитонов, о самом процессе можно читать у Зои Световой на сайте «МБХ медиа». Попробуем описать дело «Седьмой студии» иначе – с точки зрения театрального критика. Разгадать, какое высказывание (или какие высказывания) оно содержит и кому это высказывание предназначено.

Не все обвиняемые по «театральному делу» согласились стать актерами в этом спектакле. Вернее, согласилась только Нина Масляева, экс-бухгалтер «Седьмой студии», – она признала вину и рассказала, что Серебренников создал преступную группу. Ее будут судить отдельно, а на суде по делу «Седьмой студии» она стала главным свидетелем обвинения.

Больше никого сломать не удалось. Бывшего генпродюсера «Седьмой студии» Алексея Малобродского продержали в СИЗО одиннадцать месяцев, ожидая какого-то признания. Серебренникова сбивали с толку намеками, будто Юрий Итин, в прошлом гендиректор «Седьмой студии», а сейчас один из фигурантов процесса, уже дал против него показания – хотя Итин этого не делал. В общем, какой бы спектакль нам ни собирались показать, он не совсем удался.

Но если это спектакль – о чем он? Любая постановка кому-то адресована, причем у нее может быть несколько посланий: для широкой публики – одно, для коллег – другое. Кто адресаты «театрального дела»?

Прежде всего, это власть, особенно те люди во власти, кто имел отношение к культурной модернизации начала 10-х годов. Чиновники всех уровней должны

Кирилл Серебренников

усвоить, что поддержка нового искусства больше не в чести. Недаром в этом деле фигурирует бывшая сотрудница Минкульта – театральный продюсер Софья Апфельбаум, которая, по версии обвинения, прикрывала «преступную группу» Серебренникова, Итина и Малобродского.

Картина театра, которую мы имеем сегодня, начала формироваться в конце нулевых – начале 10-х, во время президентства Дмитрия Медведева, и окончательно сложилась в промежутке между Болотной и Крымом. Это было время, когда новые интересные режиссеры появлялись пачками, а те, кто уже заявил о себе в 90-х и нулевых (как тот же Серебренников), возглавляли и реформировали захудалые репертуарные театры. Поход на спектакль превратился из ретроразвлечения в модный досуг, а государство приветствовало и поддерживало современную режиссуру.

В 2011 году Медведев поддержал идею Серебренникова о создании «Платформы» – кроссмедийного проекта, в котором объединялись театр, танец и музыка. Тогда же новый руководитель московского департамента культуры Сергей Капков и его заместительница Евгения Шерменева начали театральную реформу – сменили худрука в захиревшем Театре имени Маяковского: на место Сергея Арцибашева пришел перспективный протеже Олега Табакова Миндаугас Карбаускис. На следующий год департамент помог Центру имени Мейерхольда создать образовательный проект «Школа театрального лидера», через который прошли чуть ли не все новые театральные звезды – например, режиссер Дмитрий Волкострелов, художница Ксения Перетрухина и продюсер Федор Елютин. А потом создатель «Платформы» неожиданно стал худруком захудалого Театра имени Гоголя и к началу 2013-го превратил его в «Гоголь-центр».

Именно 2013-й стал настоящим годом театра в России. Режиссер Борис Юхананов возглавил Театр имени Станиславского – нынешний

«Электротеатр Станиславский», а его петербургский коллега Андрей Могучий получил в свое распоряжение БДТ. В Театре на Таганке началась революционная мемориальная программа, которую придумали выпускники «Школы театрального лидера», назвавшиеся «Группой юбилейного года». А в МХТ вышел «Идеальный муж», спектакль, с которого началась режиссерская слава Константина Богомолова. И почти все это – результат осознанной культурной политики (кроме «Идеального мужа»: это просто продюсерское чутье Табакова).

Короткий роман между театром и государством сошел на нет к концу 2014-го – началу 2015 года. В Москве власти выдавили частный «Театр.doc» из подвала в Трехпрудном переулке, а в Новосибирске директор оперного театра Борис Мездрич и режиссер спектакля «Тангейзер» Тимофей Кулябин оказались фигурантами административного дела – обоих обвиняли в оскорблении чувств верующих. Столичную театральную реформу свернули еще раньше. И хотя театр, в общем-то, продолжает развиваться, у него больше нет сторонников во власти. «И не будет», – намекают неведомые режиссеры «театрального дела».

Как любой громкий процесс, «театральное дело» рассчитано не только на узкий круг людей, но и на широкую публику тоже: обвинение Серебренникова и других людей, причастных к проекту «Платформа», – это, безусловно, попытка подпортить имидж экспериментальному театру.

Россияне и так не расположены к современному искусству: отчасти в этом виновато само искусство, отчасти – недостаток зрительского опыта, а отчасти – государство, которому это искусство в принципе несимпатично. Но теперь в общественном сознании театральный поиск связан не только с «глумлением над классикой» и разными другими непристойностями, а еще и с воровством. Обществу внушают, что у режиссера-новатора не может быть честных и благих намерений и что современное искусство по определению безнравственно.

Еще один адресат этого спектакля – европейские деятели культуры, а в их лице Запад как таковой, ведь виртуальная дискуссия с Западом – это главный сюжет государственной идеологии.

В Европе российский театр представляют, по большому счету, два-три режиссера, и Серебренников – один из них. Он работал в Штутгартской опере, берлинской «Комише опер» и Латвийском национальном театре в Риге. Его спектакли участвовали в главных театральных форумах Европы – Авиньонском фестивале и Wiener Festwochen. А его последние полнометражные фильмы попадали либо в венецианский, либо в каннский конкурс.

Для тех, кто наблюдает за «театральным делом» из-за границы, его послание звучит примерно так: что есть российская культура и кто сегодня ее лицо – вопрос сугубо внутренний, домашний, а стороннее мнение по этому вопросу ничего не значит.

Но главный и самый очевидный адресат – российское театральное сообщество. И вот какой сигнал оно должно считать: если вы хотите и дальше спокойно работать, единственное, что гарантирует вам это право, – не закон, а ваша лояльность. Потому что законы, относящиеся к театру, – принципиально несоблюдаемые.

Если вы попробуете составить правильную смету, которая предусматривает абсолютно все, режиссер не сможет менять замысел по ходу репетиций. Если вы не станете обналичивать деньги – рано или поздно вы не сможете купить реквизит, который нужен вашему художнику. И вы никогда не выпустите спектакль уровня «Сна в летнюю ночь» (та самая постановка Серебренникова, в реальности которой сомневалось обвинение). Если вы хороший продюсер, вы пожертвуете точностью документов, а не качеством проекта. В конце концов, так делают все, поэтому вы ничем не рискуете. Но только до тех пор, пока ваша работа не раздражает никого во власти.

Серебренников раздражает не только конкретными выпадами против режима и его консервативных ценностей, но и своей театральной идеологией. Перемены – хорошо, застой – плохо. Личность важнее традиции. Свобода выше порядка. У сексуальности и гендера много вариантов. Герой – тот, кто против всех. Ну и так далее.

Казалось бы, можно делать спектакли в формате «актер и коврик» или вообще не брать денег у государства, и тогда критикуй режим сколько душе угодно. Но посмотрите, как живет независимый «Театр. doc»: за последние четыре года их только выселяли три раза, а сколько было обысков и проверок – не сосчитать.

Автор никогда не контролирует свое произведение полностью: публика может уловить и то, чего ей не планировали сообщать. Вот и в деле «Седьмой студии» есть еще один, явно незапланированный месседж.

По сравнению с кино, телевидением или музыкой аудитория театра – даже такого популярного, как «Гоголь-центр», – ничтожно маленькая. Но какие-то влиятельные люди верят, что эта маленькая аудитория может превратиться в политическую силу. Может, и не самую опасную – но и не такую, которую они готовы терпеть рядом с собой. Поджигателей лучше держать от нее подальше.

Получается, за последние десять лет режиссеры и продюсеры сумели завлечь в театр каких-то особенно пассионарных зрителей? Или это просто чья-то паранойя? ◆

Александр Баунов

УСИЛИЕ БОЛИ

«Барокко»
Спектакль театра «Гоголь-центр»
Автор спектакля (*пьеса, декорации, костюмы, постановка*) Кирилл Серебренников
Режиссер Евгений Кулагин
Автор музыкальной композиции Даниил Орлов
Хореограф Иван Естегнеев
Музыкальные руководители Арина Зверева, Андрей Поляков, Даниил Орлов
Художник по свету Сергей Кучер
Видеохудожник Илья Шагалов
Художник-ассистент по костюмам Полина Гречко
В ролях: Один Байрон, Светлана Брагарник, Вадим Волков, Ирина Выборнова, Ян Гэ, Рита Крон, Никита Кукушкин, Светлана Мамрешева, Ольга Науменко, Мария Поезжаева, Надежда Павлова (Пермский театр оперы и балета), Илья Ромашко, Мария Селезнева, Никита Воронченко
Танцовщики: Игорь Шаройко, Альбина Вахитова, Марина Херолянц, Виктор Выборнов, Андрей Петрушенков, Анастасия Радькова
Музыканты Даниил Орлов, Андрей Поляков, Дмитрий Жук, Дмитрий Высоцкий, Илья Мовчан, Даниил Падилов, Александра Тельмонова, Алексей Иваненко, Михаил Шевнин, Анна Тончева, Дмитрий Меженин
«Гоголь-центр»
Россия
2018

Кирилл Серебренников дистанционно поставил в театре, где он, художественный руководитель, не был полтора года, спектакль «Барокко». Когда в спектакле о свободе, сделанном из-под ареста, автор начинает разбирать различные формы самопожертвования, за него становится страшно, его хочется остановить, чтобы даже не думал в этом направлении.

В короткой статье-вступлении к постановке сам Кирилл Серебренников упомянул о происхождении слова «барокко», которое означает «причудливый, неправильный, вычурный», а человек и барокко, написанные через дефис, – это «неправильный, странный человек, человек-аффект, человек-боль». Серебренников выбирает то значение, которое филологи возводят к ювелирному делу. Барокко – разрушающая стандартную форму выпуклость на драгоценном камне, лишние караты, которые уменьшают или увеличивают его ценность в зависимости от вкуса смотрящего и целой эпохи. Барокко – это излишество, эксцесс; человек-барокко – это выпуклый персонаж, подчеркивающий свои странности и страсти, фрик, квир.

Заход со стороны этимологии объясняет, как связаны два основных времени, в которых происходит спектакль, – эпоха барокко и 1968 год. Связь – в отрицании предыдущего периода через то, что в его системе координат считалось бы отклонением, эксцессом. «Наша речь вам противна. Наша культура – это ваша жизнь наоборот!» – два персонажа, студент и студентка, выкрикивают со сцены лозунги 68-го года.

Ренессанс восстанавливал благородную ясность античности, преодолевал «варварскую»

«Барокко», автор спектакля Кирилл Серебренников. «Гоголь-центр»

готику. Он не был аскетичен, но барокко взяло то, что в Ренессансе было украшением, добавкой, и переместило в центр. В середине XX века люди преодолели варварство войны, попытались восстановить прежнюю довоенную жизнь. Тем, кто не застал войну, это было скучно, и студенты 1968 года взорвали старательно возрожденный обывательский порядок.

Похоже на то, как эллинизм после высокой классики отказался от ее же достижений во имя того, что для классики было отклонением: только что научились идеальным пропорциям храма и изображению лучших лиц на лучших телах, и вдруг этого стало мало – симметрия и пропорции расползаются, скульпторов интересуют старики, дети, негры, умирающие варварские воины, разбитые лица боксеров. Мир прошел по этому маршруту много раз.

Музыка

Ренессанс восстанавливал архитектуру, скульптуру, живопись, поэзию, риторику античности и этим гордился. Но он не мог восстановить музыку. От нее слишком мало осталось. Барокко сняло с себя ограничения Ренессанса и создало музыку, которой не было в античности и, вероятнее всего, не было в нашем смысле вообще. Как раз в эпоху барокко в музыке европейская культура догнала свою изобразительную вершину – искусство итальянского Возрождения, и звук стал вровень с цветом и формой. Ренессанс не создал музыки на уровне собственной живописи и архитектуры, барокко сделало за него эту работу. Все искусства барокко на фоне предшествующих могут быть названы искажением и порчей, но музыка нет, для нее просто не существует соответствующей системы координат. Здесь барокко в чистом виде создает, а не искажает.

К барочной архитектуре у современного человека много претензий: зачем эти позолоченные ангелы, зачем эти скелеты в хрустальных

раках, зачем утяжелили живопись, зачем испортили готические и романские интерьеры церквей, в которых теперь не пережить религиозного чувства? Но к музыке претензий нет. И ее в спектакле больше всего, он почти опера. Коллекция барочных арий, где вместо речитативов – драматические вставки Серебренникова.

Фейерверк

Но это не только опера. На буклете спектакля подписан его жанр: игра с огнем. Это звучит и как отсылка к разбираемой эпохе – барокко любило отражение свечей в золоте, фейерверки, игру света и тени, иллюзии, – и как предупреждение о том, что не стоит играть с огнем, которым может быть и свобода художника, и общественное раздражение, и молодежный антиэлитизм: спектакль дает несколько возможностей выбрать, что здесь огонь.

Он начинается визуализацией знакомого всем с детства предупреждения: «Не влезай, убьет!» Уверенный в себе электрик лезет на столб, замкнутые провода вспыхивают, и он обвисает замертво. Поэт подбирает инструменты мертвого электрика, поднимается на столб, соединяет провода, и на сцене загорается свет: у поэта получилось то, что не получилось у народа. Высказывание на тему «поэт и толпа». Опыт, знакомый каждому человеку умственного труда. Интеллигент боится, что не умеет и никогда не сумеет сделать простых вещей, которыми живут народ, чиновник или представитель власти, а те поддерживают в нем эту иллюзию: «Это не твое; твое – это цвета и звуки, не лезь в повседневность, не думай менять ее по-своему». Интеллигент верит и не лезет. И свет, бывает, не загорается ровно поэтому. Думаю, многие мальчики из интеллигентных поздних советских семей выросли, как я, с мыслью, что никогда не будут водить машину, что для этого нужен особый народный навык, руки, лицо, прокуренный голос дяди Бори из соседнего двора, и вдруг выяснилось, что у них получается лучше.

Поэт, который включил людям свет, – это, конечно, Прометей и самая известная в мире игра с огнем. И самая рискованная: Прометей заплатил свободой и страданием. Он еще и самый известный до Христа человек-боль. Персонаж-боль: оба ведь еще и боги.

Барокко – это и стиль контрреформации, художественное выражение борьбы против протеста и свободы выбора (тогда воплощенного в выборе веры), время живых и книжных факелов: инквизиция основана к его началу и кончилась вскоре после его конца. Барокко не только отступление от нормы, но и заталкивание людей назад, из свободы протестантизма в католическую паству.

На первый взгляд это спектакль о свободе. Но скорее о полусвободе – состоянии, в котором, в отличие от полной свободы и полной несвободы (и то и другое встречается нечасто), человечество пребывает большую часть времени. Барокко – время величайшей музыки, великой архитектуры и живописи, высокой науки (Лейбниц, Ньютон, Декарт – барочные ученые) и одновременно пик инквизиции, начало

строительства колониальных империй и кристаллизации абсолютных монархий, при которых, впрочем, культура продолжилась в блистательной полусвободе расшитых камзолов и париков.

Среди множества прекрасных сцен в спектакле есть гениальная: пианист виртуозно играет чакону Баха одной левой рукой, в то время как вторая прикована наручником к руке конвоира, – концентрированная метафора полусвободы. Художник, музыкант, ученый, поэт все время хочет освободить вторую руку, но сплошь и рядом приходится работать одной. Это, конечно, точнейший автопортрет режиссера на сцене собственного театра, в который он не может войти, но и портрет всех художников нашего времени, и не только в России: просто в разных местах полусвобода наползает с разных сторон, как тень на Луну.

Музыка барокко как раз и проиллюстрирована текстами и событиями 1960-х, когда попытки освободить вторую руку по-разному проходили в Западной и Восточной Европе и по-разному окончились. Чех 1968 года вообще мог не увидеть, где у его французского современника связана рука и почему, чтобы ее развязать, он обращается к Китаю Мао Цзэдуна, где вообще-то связаны обе.

Зеркало

Барокко – как и эллинизм – это когда бесятся с жиру, сжигание накопленной энергии. То, к чему упорно стремилось предыдущее поколение, достигнуто, начинается деконструкция. Советскому человеку не надо объяснять, почему парижские студенческие бунты 1968-го – это барокко, про них и тогда, и сейчас говорили, что они там бесились с жиру; эксцесс капитализма, впервые в истории достигшего в Европе 1960-х относительного всеобщего благоденствия.

Зато целым поколениям прогрессивных интеллигентов XIX и первой половины XX века пришлось бы долго объяснять, против чего протестуют в Праге, против чего сжег себя Прометей «Пражской весны» Ян Палах в государстве без эксплуатации богатыми бедных, с правом на труд, восьмичасовым рабочим днем и всеобщим бесплатным образованием. Ведь если вычесть все это, то остается оскорбленное национальное чувство, гнев против иноземных захватчиков: достойный классический предмет для подвига, но не вполне прометеевский.

Сжегший себя на площади в Сайгоне монах Тхить Куанг Дык, ставший примером для Яна Палаха, протестовал против южновьетнамского режима Нго Динь Зьема, а его как важнейший рубеж свободного мира на пути коммунизма поддерживали американцы, главные защитники гражданских прав и свобод в мире и самые яростные критики советского вторжения в Чехословакию. 1968-й – год самосожжения Палаха – стал годом с самым большим числом людей, сожженных напалмом во имя свободы.

Молодежь Парижа-68 хотела социализма (разумеется, не как в СССР, а лучшего), молодежь Праги – капитализма. Тхить Куанг Дык и подражающий ему, отражающий его Ян Палах принесли себя

«Барокко»

в жертву словно бы по разные стороны зеркала: ведь многие из тех, кто вышел в Праге против советских танков, были бы совсем не против, если бы в их стране установился антикоммунистический, буржуазный, проамериканский режим, как в Южном Вьетнаме.

На сцене мать Палаха читает его предсмертное письмо. Он требует отмены цензуры и запрета оккупационной пропаганды. Парижские бунты проходят под лозунгом «Запрещается запрещать». Человек в том самом письме, в котором сообщает, что сжигает себя за свободу, требует запретить враждебный ему вражеский голос, чтобы после него остались только правильные, хорошие.

Это и есть барокко – бесконечные отражения зажженной свечи в поставленных друг против друга зеркалах, где человеку кажется, что он видит вечность, а на самом деле это противоположная стена. Барокко нашло способ вырваться из платоновской пещеры теней, но исключительно при помощи иллюзии. Энди Уорхол – квир и фрик барокко 1960-х – является на сцену в семи вариантах, сойдя со своих портретов, где одно и то же лицо многократно повторено, как в барочных зеркалах. Там, где есть искупительная жертва, есть и Pietà. Пять скорбящих матерей появляются со своими сыновьями, но отношения между ними слишком сложны для связной истории. Они гораздо ближе к реальным отношениям родителей и детей.

Сон

Фотография горящего в позе лотоса монаха – одна из причин, по которой американцы не стали предупреждать главу Южного Вьетнама Нго Динь Зьема о готовящемся против него перевороте: горящий монах сделал правителя неспасаемым для общественного мнения. А потом преемников Нго Динь Зьема изгнали коммунисты, но всего через

«Барокко»

десять лет они принялись строить рыночную экономику, и через двадцать лет коммунистический Вьетнам стал важным участником мирового рынка, торговым партнером США и ничем, кроме цвета флага, не отличался от южновьетнамского авторитарного капиталистического режима, который Америка защищала ценой страшных жертв. Точно так же всего через двадцать лет после самосожжения Палаха установленный в результате советского вторжения режим принялась расшатывать сама Москва руками молодого прогрессивного генсека, и через год чешский коммунизм развалился в результате мирных демонстраций, а советские танки, которыми была полна Чехословакия, не двинулись с места, получив из Кремля приказ не вмешиваться. Так ведь не долго по меркам истории было подождать.

Избыточность личной жертвы на фоне истории – тоже вполне барочный мотив: самопожертвование – центральное событие истории или излишество, эксцесс, прекрасное, но уродство? Ведь время пришло туда, куда оно пришло. Но когда наступила свобода, игра с огнем продолжилась. В свободной Польше почти через четверть века после победы «Солидарности», в 2013-м, польский активист сжег себя против либерального правительства, а в 2017-м другой – против консервативного.

Барокко – это не только игра с огнем, но и осознание нереальности того, что кажется прочным и основательным. Нужно ли жертвовать собой для борьбы с тем, что является сновидением, если мы знаем, что оно развеется и пробуждение неизбежно?

На несколько минут декорацией спектакля становятся кадры самосожжения сумасшедшего Доменико из «Ностальгии» Тарковского со сбивчивым, противоположным посланию Иоанна Крестителя призывом опомниться: «Покайтесь, ибо Царство Небесное отдаляется». Жертва Доменико происходит в буржуазной свободной Италии, куда сам автор фильма уехал от советской несвободы. У добровольной

жертвы не внешний, а внутренний императив. Не важно, какая именно форма дурного сна вокруг, – важно, что кто-то хочет проснуться и разбудить других.

Вторая кинодекорация в финале – взрыв резиденции начальника, который устроила героиня «Забриски пойнт» Антониони, из бунтарей 60-х. Долгие минуты в разных ракурсах снова и снова разлетаются обломки, воплощая лозунг 68-го из второй сцены спектакля: «Не торгуйтесь с боссами, нах их!» Но у Антониони это воображаемый взрыв, воображаемая месть героини. Значит ли, что полное освобождение возможно только во сне? Это было бы слишком барочным ответом. Но есть и утешение: если освобождение – сон, то и несвобода тоже. Лишение кого-то, кто кажется лишним, избыточным, человеком-барокко, дает лишь иллюзию контроля над культурой.

Бесполезно не пускать Серебренникова в театр, чтобы повернуть культуру в правильном направлении. Его театр – не эксцесс, не аномалия, не дыра в классике, из которой дует и которую можно заткнуть, вернув академическое спокойствие. Барокко наступает отовсюду, части спектакля «Барокко» давно разбросаны по другим театрам. Можно арестовать Серебренникова, но задорные матерные субтитры, которые проецируют на стену в качестве текста нежнейшей арии Генделя, пересказанной Сорокиным, останутся в давно уже академическом Театре Станиславского и Немировича-Данченко в спектакле Богомолова. Позолоченный в драгоценностях череп правителя века сего будет стоять на выставке Дэмиана Хёрста, одинокий нагой актер беззащитно выйдет среди одетых в Театре наций, в Центре имени Мейерхольда, на фестивале NET. Жанна д'Арк разведет свой костер на сцене в спектакле Кастеллуччи у Теодора Курентзиса в Пермской опере. Сколько угодно можно не пускать в театр Серебренникова, но на сцене Большого театра все равно уже показали «Альцину», где сексуальность колоратур воплощена в буквальных постельных сценах: рулады барочных опер с их прерывистыми стаккато на верхних нотах напоминают звуки оргазма, режиссер Кэти Митчелл тоже это заметила и решила некоторые дуэты перенести в спальню. Сколько угодно можно не пускать Серебренникова в театр, но то, что он делает, все равно приходит со всех сторон, во всех видах и бесконечном разнообразии, изнутри и снаружи. Гораздо проще пустить Серебренникова в театр. ◆

Зара Абдуллаева

СОУЧАСТНИКИ

«Свидетели Путина»
Автор сценария, режиссер
Виталий Манский
Работа с изображением:
Александра Иванова
Композитор Карлис Аузанс
Студия «Вертов», GoldenEggProduction, Hypermarket Film
Латвия – Швейцария – Чехия
2018

«Свидетели Путина» Виталия Манского – интимный портрет частных и государственных действующих лиц. Монтажный фильм режиссера-инсайдера, в свое время допущенного к Путину и в дом Ельцина… Режиссера, вхожего в путинский штаб, снимающего людей, которые обеспечили ВВП победу на выборах в 2000-м.

Победа, как известно, оказалась долгосрочной. Но тогда знаменитые и невидимые (на экранах телевизора) агенты ВВП не могли предположить ни срока его правления, ни тем более своей судьбы. Для многих творцов текущего режима она стала роковой. Кто-то из них пал жертвой насилия или «просто» скончался. Большинство соратников президента перешли со временем в оппозицию. Однако не эти известные внутри страны факты, ставшие теперь достоянием мирового проката (фильм куплен во многие страны), определили саспенс «Свидетелей…».

Манский, работавший некогда в ВГТРК, пересматривает, переоценивает свое прошлое и свои фильмы о Путине. «Свидетели…», таким образом, постдок. Иначе говоря, работа с давнишними документами, их переосмысление.

Свобода, впитанная в 90-е, позволила режиссеру, человеку настойчивому, быть со своими героями беззастенчивым. Засвидетельствовать радость и опасность решительного момента на пороге миллениума. Запечатлеть – исключительный случай – возможность сослагательного хода истории (к невероятному на сегодняшний взгляд монологу Путина о том, каким он видит собственное будущее, мы еще вернемся). Зафиксировать и тогда, в эпоху все-таки эйфории, несмотря на рискованные поступки нового президента, точки невозврата к новым временам.

В первом номере «ИК»-2015 был опубликован «круглый стол» «Документалист на войне: вовлеченность или нейтралитет?» «Артдокфеста»-2014. Вел дискуссию Даниил Дондурей. Выступление Виктора Косаковского взвинтило ее градус. Косаковский признал, что приехал, потому что уважает этот фестиваль. Но потребовал честности:

Когда тебе, Виталий, давали пряники, ты не отказывался. А когда щелкнули по носу… Значит, надо держать удар. […] Виталий, я видел твое интервью, которое ты месяц назад давал «Дождю». Ты сказал: «Снимаю я Путина и руковожу им немного – это делаешь всегда, когда снимаешь героя. Потом мне приходит мысль – не снять ли его с учительницей? Кому-то там понравилось – самому Путину или его окружению. Я об этом забыл. Сижу в шлепанцах то ли в Турции, то ли в Эмиратах. Мне звонят, говорят: «Ты где? Поехали снимать». Я хватаю шлепанцы, прилетаю в Петербург и снимаю Путина с учительницей». Эту историю я знаю, в ней никакого вранья нет. И я помню, что даже видел этот момент, смотрел по телевизору. Со мной рядом сидела женщина, она сказала: «Какой Путин хороший человек». Теперь хочу тебя спросить: а не твоя ли вина в том, что Путин – наш президент? Не ты ли вместе с другими добился того, что очень многие считают его хорошим человеком? Не был ли ты слеповат, когда приходил ко мне четырнадцать лет назад и говорил: давай снимать о нем фильм, а я говорил, что он кагэбэшник и другим человеком не будет. Ты мне в ответ, что он менеджер. Я: нет, кончится плохо, кончится войной. А ты: нам нужен руководитель. […] Может быть, ты действительно верил, что хочешь спасти человечество или Россию тем, что поможешь гражданам Путина полюбить. А теперь мы все платим за это и будем платить еще лет двести, потому что теперь нас опять все ненавидят. Я думаю, что часть вины в том, что мы сейчас имеем, и в тебе тоже. Но и во мне, поскольку я держу нейтралитет.

Виталий Манский ответил, что снимал учительницу, когда делал фильм о Ельцине, и передал диск Путину. Что хотел напомнить тому об учительнице, которая много для него сделала, что она живет в хрущевке на пятом этаже, что «у нее тысяча и одна проблема».

Я хочу тебе сказать, что Путин образца 2000 года – совершенно другой человек, с которым вполне можно было иметь дело.

Косаковский возразил:

А ты в какой стране живешь? Ты разве не знаешь, что у нас любого президента делают царем? Мы из Брежнева создали чучело окаянное. Из любого выращиваем. У нас такая ментальность.

Виталий Манский ответил**:**

Да. В этом я признаю свою вину[1].

Даня Дондурей вступил в их диалог:

…я скажу в защиту Манского, что вся деятельность фестиваля «Артдокфест» – это ответ на ту гипотезу, которая у Виталия была, когда он снимал фильм о Путине. Потому что более свободного

1.
Михаил Гефтер: «Кто отвечает за Пиночета, не знаю, но за Пол Пота и Сталина отвечаю я. Мне трудно отвечать за Сталина, и я завидую – искренне! – либеральному человеку, который свободен от такой ответственности. […] В конце концов, это вопрос биографии, личной судьбы: у меня она так устроилась, у другого этак… Я хочу заглянуть в корень бед, а желающие могут изучать себе тоталитаризм – и я прав, и они правы». – *Павловский Глеб*. Тренировка по истории. Мастер-классы Гефтера. М., 2004, с. 150, 151.

фестиваля в нашей стране сегодня нет… Манский прошел путь. И каждый из нас прошел путь.

Я бы добавила: с Путиным путь.

В кадре «Свидетелей…» Виталий Манский почти не присутствует. Однако его наличие в фильме тотально. Закадровый текст, написанный и озвученный режиссером, вопросы, которые он задает Ельцину, Путину, выполняют очень разные функции. Одна из них – ознакомительная, необходимая обычным иностранным зрителям, а не политологам/советологам. Манский им разъясняет who is who Лесин, Павловский, Сурков, Чубайс и прочие товарищи Путина восемнадцатилетней давности.

Другая функция – содержательная. Именно Манский предложил ВВП заехать к его классной руководительнице в Питере. Объятия первой учительницы с президентом (за которые упрекал режиссера Косаковский) завершали давний фильм Манского «Путин. Високосный год». Именно Манский задает коммунисту Ельцину вопрос о возвращении советского гимна и получает ответ про «красненький» оттенок такого жеста. Это Виталий спрашивает ВВП, задумывался ли он о реакции тех, кто за него голосовал, но лишен ностальгии по СССР и для кого старый гимн – нож в горло.

Манский, говоря за кадром, создает многогранную драматургию. А монтируя интимный материал, творит впечатляющую атмосферу. Одомашненную. Официальную. Закулисную.

Много раз я просила Виталия отказаться от закадрового текста. Он же настаивал: «Иначе непонятно». Не согласна и думаю, что его фильмы, не исключая «Свидетелей…», только бы выиграли. Однако в последней картине закадровый текст и тревожный, как в триллере, саундтрек образуют контекстуальную рамку для монтажа фрагментов давних фильмических текстов.

Вот Манский снимает студийную запись советского гимна, теперь уже в третьей редакции. В кресле расположился Сергей Михалков, окруженный близкими ему тетеньками, у пультов – Михалков Никита. Разные крупности, ракурсы портретируют очень разные миры. Мир циничный, холодный, свободный от любых предрассудков олицетворяет Сергей Владимирович. Мир горячих чувств закипает в глазах Никиты Сергеевича, промокших от актерских слез.

Вот режиссер снимает путинский штаб во время подсчета голосов избирателей. Стол накрыт в ожидании победы ВВП. И все уже празднуют: звон бокалов, фото на память… А где-то в глубине кадра по-прежнему работает телевизор: в эфире интервью Евгения Киселева с Борисом Немцовым, который сожалеет, что не будет второго тура выборов, говорит о состоянии неопределенности в стране, об отсутствии программы Путина и про то, что «мы проголосовали сердцем, не думая о том, что будет с нами завтра».

«Свидетели Путина», режиссер Виталий Манский

Весь этот и другой footage вставлены в еще одну рамку вовсе не частной хроники. Она заявляет позицию Манского. Участника, а не только наблюдателя событий. Так, «из двух углов», возникает в этом фильме Zeitgeist.

В своем домашнем архиве Манский нашел материал новогодней семейной съемки. Подарки, реплики, забавы, закадровый голос Ельцина, который эхом повторится в финале «Свидетелей…», когда уходящий в отставку президент попросит у своих сограждан прощения.

Просьбы Натальи Манской, жены режиссера и продюсера (в том числе и этого фильма), убрать камеру. Ее предчувствие, ее ясный ужас от того, что «пришла «твердая рука», что недавнее прошлое «будет казаться утопией». Это важное свидетельство, настигнутое в те еще времена, Манского не поколебало. «Жена есть жена» (А.П.Чехов. «Три сестры»).

«Мама сказала: новый президент будет, как Мао Цзэдун, тоже диктатором» – это голос юной Полины, дочери Манских.

Папа снимает дочку в ванной. Девочка требует выключить камеру. Этот эпизод вызвал бурную реакцию по поводу этики в доккино, в которую я влипать не собираюсь, уверенная, что пределы дозволенного устанавливает для себя режиссер сам.

Вечером обещано обращение Путина. «Мир содрогнулся» – домашняя реплика в квартире Манских станет камертоном – и это парадокс – не оголтелых, не агрессивных «Свидетелей…». Интонация этого фильма – усталость. И кто скажет, что в этом чувстве не затаен нерв?

Никакой контрпропаганды, ожидаемой недоброжелателями Манского, тут нет. Что же есть? Внимание к слову и делу Путина. К жестам, пластике Ельцина и его родных.

Соединяя в дистанционном монтаже свою семейную хронику с хроникой другой семьи, режиссер высекает исторический смысл настоящего (того и нашего) времени, пробитого неузнанным прошлым.

«Свидетели Путина»

Манский замечает: интересы страны в лексиконе ВВП важнее интересов отдельного человека. Фотограф снимает, указывая ВВП: «Расслабьтесь и по-доброму на меня посмотрите». Сделано. Снято. Монтаж кадров путинских поездок по стране вместо рекламных роликов. О, мощные штабные умы, руководящие процессом, пока не судебным и который им еще не угрожает.

Решение ВВП не участвовать в дебатах. Избранность «рубахи-парня с твердой рукой» рифмуется с ожиданием встречи первой учительницы с учеником, поехавшим в Питер на похороны Собчака, но не добравшегося до Веры Дмитриевны Гуревич. Ей пришлось довольствоваться приездом Манского, обещавшего «все отменить», если она не перестанет волноваться. Один эпизод из старого фильма, разрезанный на два эпизода для нового, нужен для легато, но и для крещендо. Его пик – через череду эпизодов Путина в Мариинке, в царской ложе с Тони Блэром, – брызги шампанского в квартирке учительницы и ее напутствие «время побеждать», ставшее руководством для ученика.

Манский ведет зрителя сквозь историю предвыборной кампании ВВП, отказавшегося от такой кампании. Это ноу-хау будущего президента, а точнее, идеологов, технологов его победы, представлено подробно и элегантно. Поездки в регионы, приезд на место взрыва дома на Каширском шоссе, пожатая им рука уборщицы на избирательном участке – все сопрягается с волнением Ельцина, вся семья которого готовится голосовать за родину, за Путина.

С одной стороны, Манский возвращает зрителей в недавнюю эпоху с ее неутихшим драйвом (старые съемки). С другой – напоминает, что «без Татьяны не могла быть запущена сама история с преемником…». Этим двойным светом окрашено эпическое (долгое) время событий и время конкретное, с говорящими деталями (звонок Ельцина после

победы ВВП и ожидание ответного звонка, которого, однако, ни первый президент, ни съемщики фильма не дождались).

«Свидетели Путина»

Панорама штабистов – Чубайса, Касьянова, Швыдкого, Лесина, Юмашева, Суркова, Дмитрия Медведева etc. – зрелище в этом фильме едва ли не самое горькое. Искреннее, похоже, удовлетворение некоторых из этих людей с интеллигентными лицами и с бокалами вина воспринимается теперь как похмелье. Ну да, они, конечно, рады, но устали. Однако что-то в этой съемке саднит. Такое ощущение возникает не только из-за голоса Немцова в телеэфире и не благодаря тексту Манского о разгроме НТВ, не говоря о гибели Немцова. И не только из-за напоминания режиссера о том, что ВВП совсем скоро назовет крах советской империи «геополитической трагедией». Что-то в заснятой пластике членов победительного штаба настораживает. А камера бессознательно зафиксировала. Помимо воли тех, кого она снимала, помимо и желания тех, кто снимал. Припеки поствосприятия?

Наступает новая очередь «опущенных звеньев» из старого фильма «Путин…». Диалог документалиста с президентом о гимне. Железная уверенность ВВП в том, что подавляющее большинство страны испытывает ностальгию по СССР. И это, говорит Путин, «моральный аспект».

Сделаем паузу. В этом самом месте – начало эпохи, которую российские люди, свидетели и соучастники (из тех, кто остался в живых) до сих пор претерпевают.

Парадокс, озвученный ВВП – «Почему люди, слушая гимническую музыку Александрова, должны думать о ГУЛАГе, а не о победе в войне?», – обнажает правду о социуме. Неужели, как заметил с брезгливым изяществом баснописца Сергей Михалков, «так было, так есть, так будет»?

Меж тем Манскому поступает звонок, и ВВП возвращается к нелегкой для себя в те годы теме. Упреждая, что не собирается вмешиваться в творческий процесс, все же настаивает: внемля чувствам «отцов и матерей», он с помощью старого гимна создает дополнительные бонусы для своего рейтинга. Для безальтернативного доверия. Ведь, опираясь на доверие, многое (говорит ВВП) можно сделать. Тут даже у реактивного Манского не нашлось, что ответить, что спросить.

Новогоднее застолье в доме Ельциных – кода фильма. Но в нее вмонтирован монолог из очень частной хроники ВВП с его надеждами на возвращение к нормальной жизни. Признание, что жизнь монархов его не может вдохновить (слишком много ограничений). Его не убитое еще чувство стыда, которое он не намерен испытывать, когда срок президентства пройдет. Не захочешь сейчас, а поверишь. Хоть на полсекунды. Даже Манский за кадром опешил. И скорее со страху, чем с иронией пожелал такому ВВП «ни пуха ни пера». Но фильм не закончил на реплике президента «к черту».

Режиссер последовал за своим протагонистом в бассейн, затем на прогулку с собакой, которой ВВП повелел идти «следом».

Следом Манский врезает панораму старых, молодых, употребленных, но и открытых лиц. Народа. Отодвигает и приближает настоящее и предстоящее время. Портретирует свидетелей. Соучастников. Молчаливое большинство. Но и одиночные лица тех, чей голос когда-нибудь будет расслышан.

Успех и кулуарные дискуссии вокруг этого фильма связаны не только с уникальным материалом, которым располагал Манский. Инсайдерское проникновение в жизнь и судьбу двух президентов воссоздает и два вектора – ретроспективной истории и будущей. Взгляд, монтирующий старые кадры, и текст, написанный сегодня, образуют конфликтность и озноб, знакомые каждому из нас, здесь живущих.

Сняв под приглядом агентов спецслужб повседневную инсценированную жизнь северных корейцев, Манский запечатлел образ тоталитарной машины на самом мизерном уровне. «В лучах солнца» свидетелями и соучастниками режима становились корейцы, которых не позволено снимать. Но режиссеру повезло. Он снял, как известно, их будни, сохранил и дубли, в которых хранители имиджа страны режиссировали мизансцены, реплики героев фильма. В «Свидетелях…» Манский воспользовался похожим, хотя на беглый взгляд обратным, ходом. Он показал, как благие, действительно благие намерения по неизвестным, известным, иррациональным, ментальным причинам обозначили путевку в ад.

Травестия сконструированной реальности «В лучах солнца» и технология победы преемника, открытая за кулисами парадных залов, составляют и неожиданный, и надоедливый контекст (или кейс). Однако именно он позволяет режиссеру протянуть на экран неотредактированное время нашего места. ◆

Виталий Манский

КНИГА ПЕРЕМЕН

Беседу ведет Виктор Матизен

Виктор Матизен. «Свидетели Путина» основаны на твоих съемках для фильма «Путин. Високосный год», вышедшего в 2001 году. Как ты получил этот заказ?

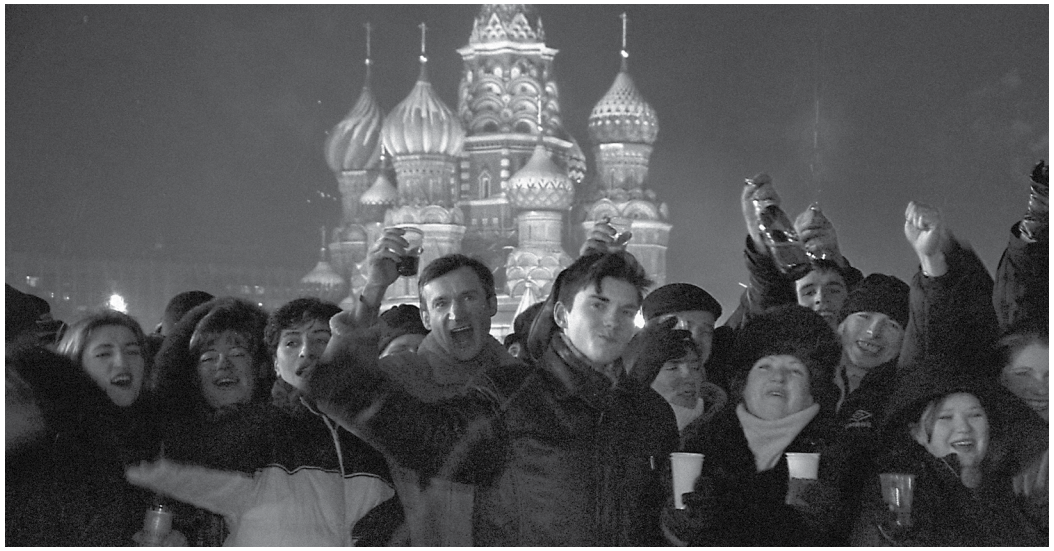
Виталий Манский. В то время я работал продюсером телеканала «Россия». Когда страна узнала, что Путин назначен и.о. президента, предложил нашим партнерам в Питере начать работу над картиной, которая отвечала бы на вопрос: «Кто вы такой, мистер Путин?» Хотел снимать людей, которые знали его в питерской жизни. Одним из первых мне прислали большой рассказ его классной руководительницы и учительницы немецкого, который произвел на меня сильное впечатление, и я переслал Путину этот материал для того, чтобы он о ней вспомнил. Он пригласил нас к себе, и при встрече я предложил сделать фильм о его президентской кампании. Через пару дней мы получили добро и начали съемки.

Виктор Матизен. Какие установки вам дали?

Виталий Манский. Никаких. Было понятно, что картина не должна быть негативной. Но и рекламной она не была. Я бы назвал ее ознакомительной. Ведь он, будучи директором ФСБ и премьер-министром, не был публичной персоной и широкая публика мало что о нем знала. Более того, ходили слухи, что это не последний премьер перед президентскими выборами 2000 года.

Виктор Матизен. В «Високосном году» ты относишься к своему герою с доброжелательным интересом. В «Свидетелях Путина» – отрицательно. А какое впечатление он произвел, когда ты впервые увидел его по телевидению, и потом, когда впервые встретился?

Виталий Манский. В телевизоре – сначала отрицательное, потом сдержанное. Какой-то внешне непривлекательный и непредставительный. Говорил тускло, не так, как Черномырдин или Лебедь. Потом я немного привык



«Свидетели Путина», режиссер Виталий Манский

к его телевыступлениям. При личной встрече ощущение было более приятным. Он казался неуверенным, но добросовестным человеком, который хочет что-то сделать для страны. Что именно, он не формулировал. Это выгодно отличало его от митинговых политиков, налево и направо раздающих обещания. И от старого, больного и малодееспособного президента. Говорил, что надо разобраться с делами, выстроить их по очередности. В общем, вызывал доверие своей неуверенностью.

Виктор Матизен. Его служба в КГБ влияла на твое восприятие?

Виталий Манский. Я негативно относился к любому представителю этой структуры. Но он не скрывал принадлежности к ней, дистанцировался от нее и буднично говорил о своем прошлом. Я спросил, знает ли он Москву. Он ответил, что учился тут в школе КГБ и, когда их отпускали в отгул, давали задание распознавать следующий за ними хвост. Его самого тоже назначали филером, и он был обязан следовать за своим другом, чтобы тот его не заметил. Так он в буквальном смысле протоптал Москву. Это было достаточно смелое признание, и говорил он об этом обыденно, даже не ощущая комичности этой ситуации.

Виктор Матизен. Ты это снял?

Виталий Манский. Да.

Виктор Матизен. Почему же не вставил даже сейчас?

Виталий Манский. Этот эпизод не вписывался ни в тот, ни в этот фильм.

Виктор Матизен. Ты был ограничен в вопросах к Путину?

Виталий Манский. Нет, темы и вопросы я ни с кем не согласовывал. Помню, что, когда «Високосный год» был почти готов, Добродеев[1] попросил показать картину. Я дал ему черновой монтаж и исходник с моими вопросами. Он посмотрел и ошарашенно спросил: «Как ты можешь так разговаривать с президентом?!» Я сказал, что в своих

1. Олег Добродеев – генеральный директор ВГТРК. – *Прим. ред.*

фильмах разговариваю со всеми одинаково – что с президентом, что с бомжом, что с родственником.

Виктор Матизен. Почему первоначально задуманная картина о первой президентской кампании Путина не была показана?

Виталий Манский. Ее предполагалось пустить между первым и вторым туром голосования, ведь в 1996 году Ельцин победил Зюганова лишь во втором туре. Думали, так случится и на этот раз. Но Путин выиграл в первом, и было решено, что она уже не нужна. Меня пригласили продолжить работу только осенью 2000 года.

Виктор Матизен. В старом фильме не было выразительного эпизода «Свидетелей...», в котором Ельцин, желая поздравить своего ставленника с победой, не может с ним связаться. Вырезали? Или ты сам решил без него обойтись?

Виталий Манский. Он был снят для фильма о Ельцине, который никак не монтировался с тогдашним фильмом о его преемнике.

Виктор Матизен. Когда твое доброжелательное отношение к Путину стало меняться в худшую сторону?

Виталий Манский. Тогда и стало. Что еще могло побудить меня задавать человеку на первом году президентства вопросы об имперских амбициях и сменяемости власти?

Виктор Матизен. Запасливость документалиста.

Виталий Манский. Вопросы для запаса задаешь после главных. А тогда на повестке дня были совсем другие темы – Чечня, терроризм и безопасность, например. Но я ведь задал именно те вопросы, которые тревожили меня. А для запаса снял эпизод возвращения гимна и флага, который считаю поворотным в послеельцинской истории страны.

Виктор Матизен. Что именно тебя насторожило во время ваших встреч?

Виталий Манский. Весной нулевого года я вышел из одной атмосферы, а осенью попал в совсем другую. Человек в свитере стал человеком в костюме. В приемной сидели другие люди, а те, что были и раньше, по-другому себя ведут. Они уже вросли во власть. Я помнил суетливого Сечина с папочкой, а увидел сонно-вальяжного барина. А их разговоры?! Они, не стесняясь, при мне обсуждали, как уничтожить НТВ. Это был почти открытый штаб борьбы с либерализмом.

Виктор Матизен. В «Високосном году» о плане уничтожения независимого телевидения они не говорят, а ты не спрашиваешь. Но ведь именно подчинение СМИ позволило Путину победить и удерживаться у власти, в «Свидетелях Путина» этому уделено достаточное внимание.

Виталий Манский. Для меня это не был момент первостепенной важности. Важнее, с моей точки зрения, почему он решил вернуть главные символы советского строя. По сути, он сказал: чтобы получить поддержку людей, надо к ним спуститься, уступить и сказать, что их реакционные взгляды есть наши прогрессивные устремления. Это чистый популизм, он был изгнан из политической практики после второй мировой войны, которую развязал главный популист того времени. Путин вернул популизм в политику вместе с гимном и красным флагом, а Трамп взял с него пример.

Виктор Матизен. Где-то в те же годы у меня возник вопрос, что произошло с Михалковым – переродился он или перестал притворяться? Я задавал его разным людям, но ответа не получил. А ты можешь ответить, что произошло с Путиным?

Виталий Манский. Он сыграл роль, которая позволила ему реализовать свой план, и стал тем, кто он есть.

Виктор Матизен. Так хорошо сыграл, что Ельцин и окружавшая его относительно либеральная элита ошиблись, приняв его за другого человека?

Виталий Манский. Они «ошиблись» в 96-м, когда решили спасти демократию недемократическими средствами. Если бы тогда выиграл слабый политик Зюганов, в 2000-м его переиграла бы либеральная оппозиция и в 2004-м мы бы жили в обновленной стране, а не в той, в которой оказались.

Виктор Матизен. Ты согласен, что режиссер, снимающий фильм с согласия своего героя, заключает с ним неписаный договор, вынуждающий его держаться в определенных рамках – в частности, не задавать слишком щекотливых вопросов?

Виталий Манский. Видишь ли, я работаю интуитивно. И веду беседу в зависимости от своего состояния и от текущего момента. Поэтому считаю, что в той ситуации я задал больше вопросов и зафиксировал больше его реакций, чем должен был и чем другой режиссер на моем месте. Я присутствовал при разных интервью Путина – самые смелые вопросы самых смелых журналистов касались катастрофы «Курска». А ведь тогда не то что лодку – целую страну утопили. Но, конечно, если бы я был таким, как сейчас, в нулевом и первом году, то спрашивал бы о другом. Однако история не имеет сослагательного наклонения.

Виктор Матизен. Как Путин к тебе относился?

Виталий Манский. Мне кажется, у нас были достаточно доверительные отношения, если так можно сказать о бывшем работнике КГБ.

Виктор Матизен. Перефразируя героя Михалкова, можно сказать, что гебисты бывшими не бывают. Впрочем, ты ведь тогда не сделал ничего такого, что могло бы нарушить это расположение – не вынес на публику ничего, что могло бы ему не понравиться. И получил индульгенцию – точнее, крышу.

Виталий Манский. Можно сказать и так. Причем на довольно долгое время. Она обрушилась только в 2013 году, когда произошел конфликт с администрацией президента по поводу показа «Путинских игр»[2] на «Артдофесте».

Виктор Матизен. Про мутные дела при подготовке Сочинской олимпиады. На него еще Немцов пришел.

Виталий Манский. А я ругался по телефону с людьми из администрации президента, которые считали возможным мне звонить и говорить, чего я не должен делать. Потом был Крым, я подписал письмо против аннексии, и от крыши даже обломков не осталось. Хотя я был не против того, чтобы ее сохранить, потому что не хочу попадать в ситуации, которые не дадут мне свободно жить и работать.

2. «Путинские игры» (2013; Германия – Израиль – Австрия) – фильм Александра Гентелева. – *Прим. ред.*

Виктор Матизен. Вот ты показал на «Артдокфесте» «Процесс» Лозницы, который представляет собой перемонтированный, переозвученный и дополненный другими съемками того времени фильм Посельского 1930 года без единого постороннего слова. Я не вынес из него ровно ничего сверх того, что знал раньше, и уверен, что, если его показать по Первому каналу после программы Киселева, 90 процентов зрителей решат, что осужденные профессора вредили народному хозяйству и готовили иностранную интервенцию. Ты, в отличие от Лозницы, не оставил публику наедине со старыми съемками, а добавил свой закадровый комментарий, расставляющий необходимые акценты. Но мог бы расспросить, например, Юмашева и Павловского, которые мелькнули на экране, что они думают о своем участии в операции «Преемник».

Виталий Манский. У меня возникала мысль снять этих и других участников процесса. Но когда я почувствовал картину в целом, все это не пригодилось. Наверное, те из них, кто изменил свое отношение к Путину, дали бы интервью, но при этом остались бы в поле несвободы и говорили сложноподчиненными предложениями, характеризуя лишь себя и свой нынешний раздрай. А кино не про это.

Виктор Матизен. А привлечь других, сторонних свидетелей?

Виталий Манский. Это бы не усилило эмоционального впечатления от фильма.

Виктор Матизен. В сети есть выступление Радзинского, в котором он рассказывает о процессе Промпартии, о котором говорит и «Процесс». Оно дает все эмоции, которых мне недостает в фильме Лозницы. Ты ведь тоже в какой-то мере несвободен от прошлого и сдержан в своих комментариях, хотя я вполне согласен с тем, что ты говоришь. Просто хочется большей свободы.

Виталий Манский. Я считаю, что ни один фильм не должен закрывать тему. Он должен создавать поле дополнений и толкований. И я, и Сергей вкладываем свои картины в современное пространство, чтобы они распространяли вокруг гравитационные волны. Сдержанность тоже была принципиальным решением. Я не хотел дать волю эмоциям, которые меня переполняют, когда я думаю о том, куда мы скатились. Я не хотел, чтобы «Свидетели Путина» стали однозначным антипутинским манифестом, потому что этим я бы сузил свою аудиторию, а не потому что я кого-то боюсь. Все, кто меня слышал, знают, что вне режиссерской роли, в публичных выступлениях я говорю определенно и жестко. ◆

ПРОТИВ ПОЛИТИЧЕСКОГО

«Круглый стол» на «Артдокфесте»-2018

Виталий Манский. В отборе для программ нашего фестиваля в среднем участвует 1,5 тысячи фильмов ежегодно. Поэтому я могу претендовать на суждение о тенденциях в документальном кино. Понятно, что в конкурс мы выбираем наиболее яркие картины, снятые либо на русском языке, либо на материале, как-то связанном с территорией бывшего СССР. И вот я заметил, что с каждым годом, начиная с 2014-го, фильмов, отражающих актуальные, спорные вопросы времени, в котором мы живем (это касается политического контекста), становится все меньше. В российских картинах не рефлексируется ни конфликт в Украине, ни отсутствие сменяемости власти, ни ущемление демократических свобод. А замечательных фильмов, в которых авторы находят новые формы или занимаются поэтическим преломлением действительности, появляется все больше. То, что происходит сегодня в российском документальном кино, мне напоминает ситуацию в советском прошлом, когда не было картин, задевающих проблемы общества, зато было прекрасное поэтическое документальное кино, в том числе балтийское.

Аудрюс Стонис сделал большой фильм о балтийском поэтическом кинематографе. Вадим Витовцев снял картину о жизни в бедных кварталах индийского мегаполиса – о судьбе девочек, которых родители продают на сексуальном рынке. Алексей Вахрушев поразил меня фантастической картиной «Книга моря» о народах Крайнего Севера.

Но есть авторы, которые сделали актуальные политические картины. Это Максим Поздоровкин, живущий в США. Его фильм «Наш новый президент» – о «нашем» новом президенте Дональде Трампе. Александр Марков смонтировал «Нашу Африку» из официальной советской

хроники. Африка вполне могла бы стать нашей, если бы не распался СССР, который в 60-е годы хотел вовлечь в свою империю африканские государства, получившие независимость. Наконец, «Уроки мужества» Александра Зубовленко о патриотическом воспитании в России, пожалуй, самая важная картина по своему материалу и месседжу. (Кстати, у Александра белорусский паспорт; но там тоже ситуация невеселая.)

Зара Абдуллаева. Ты сравниваешь советские времена и сегодняшние в том смысле, что теперь документалисты не могут из-за цензуры или сами не хотят снимать политическое кино. Но это очевидно и неинтересно. Кроме того, актуальным является то, что в текущее время актуальным не считается, не воспринимается. Это почти трюизм. Из перечисленных тобой фильмов я видела пока только «Уроки мужества» и «Книгу моря». Поэтому не знаю, действительно ли режиссеры программы «Артдокфеста» такие уж новаторы или хотя бы поэты.

Виталий Манский. Алексей Вахрушев, автор «Книги моря», родился там, где живут его герои. Он знает эту жизнь со всей ее тактильной шершавостью. В его фильме «Добро пожаловать в Энурмино!» была предъявлена тамошняя жизнь в диапазоне от невозможного до прекрасного. У меня и сейчас стоит перед глазами кавказский торговец, цыган, который приезжает открывать магазин в селе за Полярным кругом, где жизнь не может существовать в принципе. Однако она существует. А в картине, которую мы смотрели на «Артдокфесте» в этом году, Алексей ограничился поэтическим образом места. И всё. Я был на стойбище, даже жил в другом северном регионе и точно на своем опыте знаю, что реальность там не столь поэтична.

Зара Абдуллаева. Ну это не разговор. Режиссер выбрал такой ракурс, взгляд и так далее. Это хорошая, выточенная картина, есть в ней и анимация, и герои-охотники, и красотища. А что зазорного в поэтическом ви́дении?

Алексей Вахрушев. Я не употреблял слово «поэтическое». Могу сказать, почему выбрал такую форму. Для меня актуальным является состояние, в котором находится культура. Она на моих глазах исчезает. У меня в родне есть эскимосы, чукчи. Был такой народ чуванцы. Это племя юкагирской группы, некогда сошедшееся с сибирскими казаками. До конца XX века они сохраняли культуру казачества, которая была принесена с Белого моря. Моя бабушка всю жизнь пела песни XVI века. Я жил в окружении ее подруг. Это были волшебные застолья, вечера. Я всю жизнь хотел снять вот эту сказку. В 2005 году у меня появилось финансирование. Я полетел и нашел только одну бабушку, поющую такие песни. А народа не осталось. Исчез он на моей памяти. То же самое происходит с эскимосами, которых уничтожили. Опять при моей жизни. Я увидел, как уходят старики, уходят язык, культурные связи. То же самое произошло с береговыми чукчами. Короче, все это всю жизнь для меня актуально. И я постоянно ищу форму для трансляции моей боли.

Виталий Манский. А я смотрел картину о великом, мудром народе.

Алексей Вахрушев. Для того и сделано. Все то, из чего они черпают силы жить дальше, присутствует в пространстве. Я должен был это проявить и снять. И для того, чтобы они в том числе посмотрели фильм. Надеюсь, что он даст им силы дальше жить, интересоваться тем, что для них реально важно, наследниками чего они являются. Но к чему-то они не проявляют любопытства, интереса, потому что, возможно, погружены в иную реальность – профанную, в которой существует масса политических, экономических и прочих сложностей.

Виталий Манский. Я не увидел в этом фильме проблемы умирания народа.

Алексей Вахрушев. Замечательно. В Энурмино мы добирались страшнейшим, совершенно чудовищным путем. Это было заповедное место, где живут волшебные люди в волшебных обстоятельствах. Когда мы спрыгнули на этот берег, уже через полторы минуты я сказал операторам, что мы снимаем все, что видим. В этом наша цель. Это было необходимо тогда.

Виталий Манский. Что же изменилось?

Алексей Вахрушев. Ничего.

Виталий Манский. А кино изменилось. Почему?

Алексей Вахрушев. Потому что необходимо показать именно жизнь. Люди, которые серьезно занимаются изучением истории Чукотки, знают ее с 50–60-х годов, говорят, что в том фильме я снял реальную Чукотку. И она неизменна и такой пребудет вовеки. Но я этого не хочу.

Виталий Манский. В 1967-м был снят фильм «235 000 000». Это было в год 50-летия СССР. СССР умер почти через четверть века. К моменту смерти огромной страны в ней было уже 245 миллионов. Скажи: смерть СССР была отражена, заложена в поэтическом блокбастере «235 000 000»?

Алексей Вахрушев. Нет.

Аудрюс Стонис. Фильм был о великом СССР, о том, как хорошо всем жить. Но поэтическая картина преодолевает идеологические рамки и говорит о человеческой жизни от рождения до смерти. Это философская картина.

Виталий Манский. До 1968-го остается один год. Можно сказать, что прекрасные, сказочные в фильме парашютисты, спускающиеся прямо на свадьбу к принцессе в фате, сядут на бронетранспортеры и поедут по дорогам Европы уничтожать право Чехословакии на другую жизнь.

Зара Абдуллаева. Ты уверен, что есть прямая связь между этими парашютистами и тем, что произошло через год?

Виталий Манский. Это те же люди.

Зара Абдуллаева. Так нельзя сказать.

Виталий Манский. Из другой страны? Эта прекрасная, любимая картина, на которой мы учились и которая сделана крупными мастерами Улдисом Брауном, Бирутой Велдре и Лаймой Жургиной по сценарию выдающегося Герца Франка, воспевает, поэтизирует жизнь в СССР. Однако настоящая жизнь сильно отличалась. Влияние и действия СССР, в том числе в Литве, из которой Аудрюс приехал сейчас в Ригу. Сказочники

приезжали и убивали людей на улицах Вильнюса. Конечно, это другие люди. Тут я с Зарой согласен.

Меня упрекают, что мы поставили «Сына» Александра Абатурова фильмом открытия фестиваля, потому что образы солдат-роботов не имеют четкой авторской оценки. Режиссер не говорит, герои они или преступники. Он оставляет зрителям решать. Мы считаем, что эта картина антивоенная, а есть зрители, которые уверены, что мы вместе с режиссером пропагандируем войну. И только потому, что режиссер не обвиняет и не поддерживает героев. А в гениальном блокбастере была поддержка советской страны.

Аудрюс Стонис. В советское время люди любили, умирали, рождались. Все-таки поэзия писалась и в то время. Литовское кино это чувствовало. Люди снимали в СССР, а говорили о совсем других вещах. Мне кажется, в этом уже есть смелость наших режиссеров.

Вадим Витовцев. Но это же эзопов язык. Я снимал «В плену города грез» как отражение России, только в гипертрофированной версии. Это кривое зеркало российского общества. В Индии в разы больше коррупция, проституция и все-все – в разы.

Зара Абдуллаева. При чем тут эзопов язык? Ваш фильм я еще не видела. Но, Виталий, странно из сегодняшнего времени судить о давнем кино. Тут режиссеры шепчутся, что ты все вульгаризируешь.

Виктория Белопольская. Надо учитывать обстоятельства.

Виталий Манский. Да?

Виктория Белопольская. Вспомни «Легко ли быть молодым?».

Виталий Манский. В каком году фильм снят? На излете СССР.

Зара Абдуллаева. Вика права. Ты упрекаешь режиссеров, снимавших в 1967-м, в отсутствии антисоветчины. Но такое отсутствие свидетельствовало и о присутствии образов времени, только не прямолинейных. На эту тему написана гора сочинений.

Виталий Манский. Мы действительно оказались в ситуации, когда можем общаться на экране только эзоповым языком, когда прямая речь уже не имеет права на существование?

Вадим Витовцев. Это зависит от выбора художника. Кто-то предпочитает натурализм.

Зара Абдуллаева. Это ложная конфликтность.

Виктория Белопольская. Виталий, ты настаиваешь на пропаганде и антипропаганде?

Виталий Манский. Настаиваю.

Виктория Белопольская. Это одно и то же – со знаком плюс или со знаком минус. Но искусство, если оно становится искусством, документальным кино, предполагает художественный образ. Если художественный образ однозначно читается, это уже не художественный образ. Во всяком случае, неполноценный художественный образ.

Зара Абдуллаева. Приехали.

Ольга Суркова. Я хочу вернуться к фильму «Сын». Если люди, увидев эту картину, могли решить, что она провоенная или антивоенная,

«Артдок-фест»-2018

это говорит о не очень точном их слухе. «Сын» демонстрирует сложность ситуации, в которой мы оказались. Это историческая ситуация, и в нее введены определенные персонажи, переживающие собственные трагедии. Можно как угодно к ней относиться, но она имеет художественную наполненность, то есть многозначность. Точно так же, как «Книга моря». Законы, которые выбрал художник, блестяще исполнены. Нельзя его судить за то, что он не рассказал о вымирании народа другим языком.

Виталий Манский. Почему я узнаю о вымирании народа только из выступления автора, а не из самого фильма?

Зара Абдуллаева. Алексей создал образ места и народа, который останется, когда все народы там вымрут. К тому все идет.

Виталий Манский. Фильм «235 000 000» был снят на одном языке. А потом Герц Франк, получив свободу, сделал «Высший суд», «На пороге страха». Совершенно другим языком он рассказывал такие же мощные истории, которые нас в той же степени захватывали и обогащали, делали наши представления о жизни максимально объемными. Я попросил Аудрюса Стониса приехать, потому что он разбирается в балтийском поэтическом кино. Балтия всегда была определенным образом настроена в пространстве СССР, но в своих картинах этого не проявляла.

Аудрюс Стонис. Этого просто не могло случиться. Ты же знаешь, как финансировалось кино. Кино планировала советская власть. Не было видеокамер. Была пленка 35-*мм*, на которую ты должен получить разрешение. Твои вопросы уже неактуальны. Есть фильм Робертаса Вербы «Думы столетних», сделанный к юбилею Ленина. Я читал заявку, она о людях, которые родились в один год с ним. А когда фильм сняли, там про Ленина не было ничего. На экране столетние люди, у которых осталась память о независимой Литве. Об этом не говорилось прямо,

«Артдок-фест»-2018

но ты видишь людей той культуры и их историю, воспоминания о молодости и любви… В нынешнем литовском кино, мне кажется, нет никакого эзопова языка. Сейчас есть интернет. Документальное кино просто использует эту возможность. А документальная поэтика дает глубину, чтобы остановиться, всмотреться. Конечно, из всяких теле- и прочих каналов можно узнать об умирании народов, обо всех текущих проблемах. Но зачем документальному кино конкурировать с потоком информации?

Ольга Суркова. Авторы не являются отдельной, автономной институцией. Они живут в нашем сегодняшнем обществе, которое чрезвычайно разочаровалось в своих возможностях, в способности влиять на актуальную историю. Отчасти общество подкуплено всеми социальными нефтяными благами. Отчасти оно боится повторения переломов 90-х. Естественно, и авторы не лишены общих комплексов. На самом деле Виталий, видимо, хотел противопоставить экзистенциальное и политическое документальное кино в России. Но авторы пытаются уйти глубже разочаровавшей общество политики. Мне кажется, что это не уход от нее, а углубление.

Виталий Манский. И это рождает новое кино. Ситуация в СССР рождала большое кино. Мы же знаем, что «Старше на 10 минут» – это величайшая картина всех времен и народов. Шедевр. Он рожден вследствие необходимости искать иные формы выражения мысли. Когда автор не нуждается в поиске других путей для движения к зрителю, а идет прямым путем, он, может быть, превращается в новостника или блогера. Об этом Аудрюс Стонис говорил.

Голос из зала. Великое балтийское кино СССР было в полной мере гуманистическим. В этом смысле оно противостояло системе. Сейчас у нас есть точно такие же фильмы. Просто общая – технологическая – ситуация изменилась. А в глубинном смысле не изменилось ничего.

Виталий Манский. Когда я смотрел «Старше на 10 минут» в первый раз, он был для меня вызывающим.

Зара Абдуллаева. Говорить о так называемом новом языке в доккино рановато. Пока мы можем зафиксировать только стремление режиссеров к неоднозначному высказыванию. К более сложному, противоречивому запечатлению реальности. Я согласна с Аудрюсом Стонисом, что в эпоху интернета запросы Виталия к режиссерам-документалистам должны быть иные, в том числе и на поле пропаганды или контрпропаганды.

Виталий Манский. Максим Поздоровкин как раз обратил свой взор на интернет, на медиа, на всю ту банальную повседневность нашего пространства, сформулировав, собрав, скомпилировав некую, как мне кажется, весьма образную картину.

Максим Поздоровкин. Меня давно интересовал вопрос, как можно сделать что-то про федеральные СМИ, где ты не объясняешь людям, что это такое, а даешь почувствовать, что это действительно вредно. Для меня в истории кино очень важна Эсфирь Шуб. Мне кажется, те возможности, которые она открыла, мы еще полностью не осознали. В фильме «Падение династии Романовых» выдвигается совершенно серьезный исторический аргумент, почему революция была неизбежна после первой мировой войны. И одновременно используется юмор, даже сатира. Мне всегда в монтажном кино было интересно, что заставляет тебя отталкиваться от буквальности кадра. Ты ведь всегда используешь кадр иначе. Мой монтажер и композитор, с которым мы делали «Нашего нового президента», вернулся в Россию через две недели после того, как Трампа выбрали. Это мой товарищ из Электростали. Он поехал к маме. А потом сказал, что там все очень рады. Все говорят, что это наш новый президент. Тогда и появилась идея или вопрос: можно ли сделать документальный фильм полностью из ложных высказываний? Мы не знали, что получится. Мы просто начали монтировать. Попытались использовать федеральные каналы, Russia Today и создать параллельную историю. И одновременно находили людей в YouTube, которые верили в эту дезинформацию, как-то ее трансформировали и запускали в мир. Мы попытались сделать фильм о таком диалоге.

Виталий Манский. Эсфирь Шуб взяла за основу картину «Трехсотлетие царствования дома Романовых», перемонтировала ее, изменив смысл. Тем самым сделала актуальную документальную картину того исторического момента, того исторического заказа, который она в каком-то смысле обслуживала. Она базировалась на пропаганде, создавая контрпропаганду.

Максим Поздоровкин. Дезинформация – это старая функция пропаганды. Сейчас головокружение, дезориентация стали ее новой функцией. Мне кажется, это обязательно необходимо иметь в виду. Просто объяснив кому-то, что такое ложные новости, ты ничего не сделаешь.

У нас в фильме есть прекрасный момент, где Ирада Зейналова говорит, что Трамп – простой пацан из Бруклина. А он из Квинса. Зачем так ошибаться? Это интересно. Очень сложно сделать такую ошибку.

Одна ошибка не является знаком пророссийского комментария. Но такие ошибки происходят постоянно. Нам надо подумать почему. Какая функция этих невинных ошибок?

Виталий Манский. Мне кажется, «Наш новый президент» очень много говорит о сегодняшней России. Почему она сегодня такая. Это не хорошо и не плохо. Картину делает живущий в Америке режиссер, возможно, потому, что российские режиссеры ровно в этот момент делают другое кино. А у нас горит дом.

Максим Поздоровкин. Когда я заканчивал фильм про Pussy Riot[1], я работал с РИА «Новости», чтобы лицензировать материал. Тогда с ними можно было совершенно нормально работать. Буквально, когда мы уже подписывали контракт, было объявлено, что Дмитрий Киселев становится крестным отцом всего агентства. Я очень опасался, что мы даже не успеем все подписать. Но успели. Знаю, что через две-три недели Евгений Митта пытался лицензировать из этого же отдела тот же материал, и, по-моему, уже не удалось.

Виталий Манский. Да. И не дают лицензировать официальную инаугурацию Путина. Получить легально эти кадры президента РФ невозможно. Те, кто идеологически обслуживает власть, понимают, сколь мощный – это не парадокс – антипутинский заряд заложен в этом материале.

Максим Поздоровкин. Федеральные каналы раздают свой материал, в отличие от BBC и других медиа, в хорошем качестве. Думаю, они это делают сознательно. Как Russia Today. Люди правых взглядов в Европе, Америке это используют, потому что очень легко скачать. А потом смонтировать, сопроводить надписями, которые часто не имеют никакого отношения к собственно материалу, и запустить в интернет. Так запускаются фейки. И пользователи верят. В отличие практически от всех других медийных служб, Russia Today бесплатно раздает всё. Мне кажется, они не пытаются делать деньги на этом.

Виталий Манский. Александр Марков, монтируя «Нашу Африку», работал с архивами. Картина повествует о движении СССР по расширению своего влияния на африканские государства, получившие независимость. Скажи, Саша, в этих фильмах советского периода все было таким бравурным, глянцевым и парадным?

Александр Марков. Они были весьма стереотипны. Такое ощущение, что все режиссеры СССР старались соответствовать одному стилю. Они должны были делать очень четкое, понятное, правильное изображение. И они соответствовали. В архивных материалах я почувствовал этот страх, что надо снять так, а не иначе. Но ближе к 70-м годам есть определенные отклонения, когда речь идет об участии в боевых действиях, когда советские режиссеры оказываются где-то в партизанских отрядах Анголы или Мозамбика. Иногда в материале к фильму ты видишь, как советские операторы идут в обнимку с африканскими женщинами или мужчинами с кинокамерой на плече и с пистолетом. Только в военных материалах немного этот градус пафоса снижается.

1. «Показательный процесс: История Pussy Riot» (Pussy Riot: A Punk Prayer; 2013) – режиссеры Максим Поздоровкин, Майк Лернер. – *Прим. ред.*

Виталий Манский. «Артдок-фест»-2018

Но, с другой стороны, в военном материале нельзя понять, что на самом деле СССР поддерживает те или иные прокоммунистические режимы, называя контрреволюционерами тех, кто эти режимы не одобряет. Градус пропаганды все равно сохраняется вплоть до 1991 года. Во всех «африканских» фильмах. Несмотря на то, что существовали эти контрреволюционеры, которые были против президента, против коммунистической власти. Если мы говорим о периоде 60–80-х годов, то речь идет об Анголе, Мозамбике. По Гвинее-Бисау иногда попадается более или менее живой материал, но он черно-белый, я его в картину не включил.

Виталий Манский. А Конго?

Александр Марков. Конго-Киншаса или Конго-Браззавиль?

Виталий Манский. Которое Лумумба.

Александр Марков. Тут очень просто. Был снят один большой фильм, «Конго в борьбе», в 1960 году. Цветной. И больше не снималось ничего.

Виталий Манский. К хронике, в отличие от игрового кино, по определению больше доверия. Когда я смотрю хронику, хотя вроде бы все про нее знаю, как она продуцируется, я все равно думаю, какие они все счастливые в эти 60-е годы. Хроника заставляет меня переубеждаться в моих убеждениях, потому что все счастливы. Пришла цивилизация, научили мыть руки, научили русскому языку, потому что как же в Африке жить без русского языка бедным чернокожим людям. Это слепок того времени, когда режиссеры, операторы отрабатывали либо такое отображение реальности – квазиреальное, либо поэтическое и экзистенциальное. А реальности фильмов Расторгуева не было тогда. Но и сегодня ее мало на экране, а то и нет вообще.

Нелли Муминова. Я считаю, что это социальный феномен. В фильме Евгения Григорьева «Про рок» – молодые люди, и никто из них ни разу

«Артдок-фест»-2018

не сказал ничего о политике. Они страдают, находятся в экзистенциальных кризисах, но ни слова о политике. Я спрашивала у Жени, вырезал ли он это, он ответил, что их политика просто не интересует. Когда мы смотрим фильмы Лозницы, то я часто слышу от коллег, от искушенных зрителей очень категоричное неприятие. Порой до психоза доходит. Профессионалы говорят, что его фильмы пропаганда, не кино. Это все что угодно, манипуляция и так далее. Когда мы смотрели последний фильм Саши Расторгуева о революции в Армении, то я тоже слышала мнение, что это не кино, а репортаж и так далее. Возможно, не только режиссеры избегают этих тем; вероятно, в обществе есть настрой на то, чтобы этого не видеть, не слышать. Это же сложные процессы. И это любопытно.

Зара Абдуллаева. Когда Саша Расторгуев стал снимать «не кино», то не хуже всех понимал, что именно он делает. Это был выбор не только социальной позиции, но и осознание своего авторского кризиса. Он не находил новых образов, которые могли бы сравниться по объему и воображению с теми, кого он снимал в «Диком пляже». Поэтому и занялся «параллельным» кино. Он сделал такой выбор как настоящий, не врущий себе человек и режиссер.

Но вот фильм Александра Зубовленко «Уроки мужества», который очень мне понравился. Есть ощущение, что это хроника повседневности, которая при этом вовсе не хроника, но станет ею непременно. Такое восприятие было для Саши Расторгуева едва ли не самым важным в документальном кино. Мы с ним часто обсуждали, как бы снять фильм, который будет восприниматься как хроника.

Виталий Манский. Хочу обратить внимание: мы включили «Уроки мужества» Александра Зубовленко в главную программу, потому что картина прорвала вот эту оболочку поэтического, условно говоря, тренда.

Зара Абдуллаева. Очень деликатная при этом картина.

Виталий Манский. Конечно. Но она очень точно, жестко, объемно погрузила нас в то время, в котором мы живем сегодня. Фильм рассказывает о молодых людях – значит, это следующее поколение, с которым мы будем жить завтра. Среди тысячи с лишним фильмов «Уроки мужества» почти исключение. Есть еще «Сын» с двойным прочтением. И фильм Лозницы «Процесс» о «деле Промпартии», который он смонтировал из советской кинохроники.

Саша, ты со своей картиной ощущаешь себя белой вороной? Какое у тебя самоощущение в пространстве российского документального кино сегодня?

Александр Зубовленко. Никак не ощущаю. Делаю и всё. Про эту работу я понимал, что будет скучно. Казалось, что людям будет неинтересно смотреть эти кадры. Поэтому удивился, что фильм кого-то заинтересовал. Ты же не думаешь про зрителя. Ты думаешь про себя.

Ольга Суркова. По-моему, это как раз то прямое высказывание, которое дает повод для совершенно противоположных трактовок. Если картина воспринимается как некое доказательство, что страна идет к развязыванию войны и военизации общества, то огромное количество людей воспримут ее как апологетику, которой они жаждут.

Алиса Коваленко. Когда я смотрела «Уроки мужества», я постоянно думала о контексте. О том, поедут ли эти ребята в ДНР или ЛНР, поедут ли воевать или нет. Поэтому фильм и работает по-разному. Если бы я его смотрела десять лет назад, было бы совершенно другое восприятие. Сейчас восприятие двойственное.

Голос из зала. «Уроки мужества» мне очень понравились. Но мне хотелось бы от автора хоть какую-то каплю его отношения к происходящему.

Виталий Манский. Есть замечательная картина «Лето с Антоном» Ясны Краинович, которая в свое время была показана на «Артдокфесте». Она была снята в 2012 году, до войны и до контекста, о котором ты говоришь. Но «Лето с Антоном» абсолютно точно предсказывало трагедию.

Зара Абдуллаева. Прекрасная картина, которая ничего тогда не получила на «Артдокфесте». Ее продюсировали братья Дарденн.

Виталий Манский. Этот фильм, находясь вне контекста, о котором говорит Алиса, был предупреждением, мощным, четким, художественно состоявшимся. Сейчас я не вижу таких картин. А предупреждать есть о чем. Я очень ценю «Уроки мужества», потому что они, показывая нам следующее поколение, тоже предупреждают. Я ценил бы эту картину, даже если бы она была снята в Украине. Страна, которая готовит не граждан, а воинов, – это страшно.

Я согласен в Виктором Косаковским, для которого вопрос воды сейчас самый важный вопрос на планете Земля. Я восхищен его фильмом «Акварель», который состоит из кадров бесконечно падающей со всех возможных ледников воды. И все же в нашей программе собраны фильмы, которые нас уводят от реальности.

Зара Абдуллаева. И это реальность. Но у тебя очень редуцированное ее понимание. Вот ты завсегдатай Facebook. Там же кроме политических

разборок шквал других озабоченностей, объединяющих людей. Меня, например, поразил ажиотаж сборов на выставку Брейгеля в Вену. Если б я была документалисткой, то в Вене снимала бы российских туристов. Значит, есть такой запрос. И он тоже социальный. Или вот обычные люди ломились на выставку Серова в Москве. И это тоже социальный или даже классовый аспект, кто-то писал, что наши люди побежали на Серова, потому что он здорово живописал буржуев. То есть что они побежали за мечтательными образами. Такие знаки важны для документалистов не менее, чем рассказы о нашем политическом режиме. Более того, они связаны. Более того – попытка документалистов пробудить в себе образное мышление мотивирована не только жесткой цензурой или самоцензурой. Это личная потребность. Они же не на острове живут. А Вика Белопольская сейчас расскажет о том, что Косаковский не про воду снял.

Виктория Белопольская. Безусловно. Он снял фильм о своем представлении о том, как устроен мир. Каково место человека в этом мире. Оно ничтожно. Ровно такое же, как у плывущей лошади, собаки. Человек занимает в этом мире ничтожное место. И нечего нагнетать собственной значимости. Вот пафос фильма Косаковского. Это можно назвать высшими силами, можно назвать Богом. Это другой вопрос.

Виталий Манский. Кто спорит с этим?

Виктория Белопольская. Ты.

Виталий Манский. Ни в коем случае. Я сказал, что это выдающийся фильм, который на меня произвел сильнейшее впечатление.

Виктория Белопольская. Разве этого мало? Я приведу другой пример. Наш друг и участник наших прошлых фестивалей проживающий в Америке украинский режиссер Андрей Загданский очень сопереживает происходящему в Украине. В Facebook много пишет о Донбассе. При этом снимает продолжение своего фильма про взаимоотношения отца и сына-инвалида, давно переехавших из Украины в Чехию. Снимает абсолютно экзистенциальное кино. При том, что он приезжает в Украину, бывает в Киеве. Но фильм делает про отношения взрослого сына-инвалида и отца, о том, как в современном мире могут выживать такие хрупкие отношения.

Виталий Манский. В переводе на русский – сердцем он в Украине, а головой делает кино в Чехии.

Виктория Белопольская. Нет, он повсюду сердцем. Его дар другой. Он знает про это.

Виталий Манский. Я тоже знаю Загданского. Он действительно очень сопереживает происходящему в Украине, но не делает там кино.

Виктория Белопольская. У него другой дар. Его волнует другое.

Аудрюс Стонис. Виталий, ты против всего зала. Но ты прав. Мы живем в мире огромных политических, моральных переломов. Интернет, новости нас тащат по поверхности, и мы говорим, что идем в поэзию, в глубь реальности. Кто же тогда будет говорить, что происходит с нашим обществом, народом, с нашей моралью? Я родом из балтийского

поэтического кино. Я старая собака. Но и ученик. Мне трудно выучить новые трюки. Я преподаю в академии. И все-таки не хочу, чтобы мои ученики снимали поэтическую документалистику. Я думаю, что они, может быть, разработают важные темы не по-журналистски, а по существу. Что с нами сейчас происходит? Мне кажется, это правомерный вопрос.

Ольга Суркова. Сейчас есть ощущение наступающей войны. Какой она будет, большинству непонятно. Все притаились. Буквально каждый художник. Но вообще ситуация очень опасная.

Александр Марков. Я хотел бы сказать, что фильм «Наша Африка» не о том, какие прекрасные кадры сняли советские операторы или какие прекрасные африканцы. Мой фильм – про колонизацию. Мы сейчас говорим о колониальном сознании, которое у нас еще осталось. Посмотрите, сколько у нас воинов. Щелкни – и они все возьмут винтовки. Я не знаю, что они будут защищать. Пожалуй, они сами этого не знают. Об этом я и смонтировал свой фильм.

Виталий Манский. Но и об имперском сознании.

Александр Марков. Это вместе существует.

Виталий Манский. Мне кажется, мы именно только сейчас переживаем процесс истинного распада СССР. Но об этом нет картин.

Зара Абдуллаева. Это говорит не только о безобразии авторов, не чувствительных к социальной и политической проблематике. Это нам свидетельство, которое еще надо разгадать. Мы не знаем, накануне мы войны или не накануне. Мы многого не понимаем. Очень трудно и необходимо читать тайные, а не только очевидные знаки происходящего. Может быть, еще не настало время для удовлетворения требований Манского, которые он предъявляет документалистам.

Виктория Белопольская. Римская империя распадалась четыре века. У российских кинематографистов еще есть время, чтобы фиксировать распад.

Виталий Манский. А вот про распад я спрошу Альмиру Сафи, автора фильма «Мой папа Чингисхан».

Альмира Сафи. Я обратилась к реальности Монголии, потому что испытала эффект узнавания того, что хранится в моей памяти, того, свидетелем чего я была. Реальность парадоксальная, поражающая. Я росла в Казахстане. В Монголию поехала по странным обстоятельствам. И обнаружила там какую-то сцепку с реальностью, которую наблюдала в 90-е в нашей республике, нашла там картину нашего общего мира. Меня волнует, что этот мир мы, возможно, теряем.

Виталий Манский. Я бы хотел дождаться фильмов о распавшейся империи, снятых в реальном месте и в настоящем времени. ◆

Рига, 2018, октябрь

Никита Карцев

ВЕЩИЙ ОЛЕГ

«Лай собак вдалеке»
The Distant Barking of Dogs
Автор сценария, режиссер, оператор Симон Леренг Вильмонт
Final Cut for Real, STORY, Mouka Filmi
Дания – Швеция – Финляндия
2017

Фильм датчанина Симона Леренга Вильмонта обладает всеми признаками выдающегося произведения. Актуальная тема – Донбасс. Удача – оказаться в машине с включенным видеорегистратором во время обстрела. И двойная удача – выжить во время этого обстрела. У фильма есть концепция и четкая авторская воля. Вильмонт снимает не войну, а мир. А потому главным героем выбирает не военного, а десятилетнего мальчика. Его зовут Олег, и он живет с бабушкой Александрой и двоюродными братьями Яриком и Колей недалеко от боевых действий. Необычный угол зрения, помноженный на мастерство и честность Вильмонта (режиссер здесь одновременно и автор сценария, и оператор), казалось бы, априори должен притягивать успех. И он не заставил себя ждать: вслед за победой на фестивале «Артдокфест» – Гран-при – фильм попал в шорт-лист премии «Оскар».

И все же есть в «Лае…» что-то, что выбивается за рамки наград и иерархий. Оторванное от повседневности и новостной повестки. Он больше отдельных своих частей. Как тот лай собак, вынесенный в название, остается (на протяжении всего просмотра) одинаково четким, ясным, звонким – и недосягаемым. Неуловимым.

Для поиска героя Вильмонт вместе с помощником отправился в школы Мариуполя. Режиссер поставил перед собой задачу найти ребенка, который живет в непосредственной близости от линии фронта. Его в равной мере интересовали катастрофа и реакция на нее детей. Со взрослыми все более или менее понятно.

«Мы расспрашивали детей день за днем, а в конце каждого интервью просили их описать свой страх, – рассказывал режиссер московской публике после показа. – Я услышал достаточно разных версий, пока не встретил

Олега, чьи слова затмили все остальные. Он посмотрел на меня секунду-другую и произнес: «Когда начинается обстрел, я чувствую, будто невидимое чудовище забирается в грудную клетку и сжимает мое сердце. Оно сжимает его с каждым взрывом, все сильнее и сильнее. Пока сердце не становится совсем крохотным». Он сказал мне это, а потом просто улыбнулся!»

Олег и есть главная загадка фильма. Этот герой – что-то среднее между Жан-Пьером Лео в «400 ударах» (и мы понимаем, *что* это за удары) и Флёрой Алексея Кравченко в «Иди и смотри». За тем исключением, что он настоящий. И все происходящее вокруг – на самом деле.

Но это все будет позже, в кульминации. А пока зоркий взгляд автора умело подмечает противопоставления вокруг, подчиняя своей идее

«Лай собак вдалеке», режиссер Симон Леренг Вильмонт

окружающий пейзаж. Статичные выверенные планы – и любительская съемка на мобильный телефон. Сентиментальные обои с павлинами в спальне мальчиков, яркая мозаика в школе – и эхо разорвавшихся снарядов. Детская игра – и настоящий пистолет. Люди – и военные (что в сознании главных героев тоже нечто противоположное).

Отстраненный голос бабушки Олега произносит время от времени за кадром, как по бумажке, красивый монолог о тяготах местной жизни, из которого мы узнаем, что мать Олега умерла, других родных у него не осталось, и идти им теперь особенно некуда. Вроде бы типичный рассказ, но, оформленный в таком, слегка торжественном, виде, он придает фильму черты эпоса. Воспоминаний о делах давно минувших дней. И тут же, через склейку, снова на контрасте живые кадры с совсем юными мальчишками, где они от души дурачатся в своей комнате. Так будет продолжаться весь фильм. Взрослые будто парализованы внешними обстоятельствами и только теряют силы, хватаясь за сердце и пытаясь успокоить пульс. Дети купаются в жизни, как в пруду.

Взрослые зациклены на ужасе конкретного момента. Дети существуют вне времени и пространства: есть только они и большой мир, который одна сплошная тайна. И целиком принадлежит им.

Дети познают этот мир через деконструкцию. Радость открытий идет рука об руку с разрушением. Пустые бутылки? А что, если разбить их? Гильзы от патронов? А что, если достать из них порох? Жаба на дне колодца? А что, если ее убить? Все это пока без злого умысла. Просто иначе не узнать, как устроена окружающая жизнь, из чего она состоит.

«Я находился в постоянной борьбе с собой, – говорит режиссер. – С одной стороны, я хотел, чтобы они действовали естественно, поэтому старался не вмешиваться. Но когда дети взялись за пистолет, я по-

«Лай собак вдалеке»

пытался их остановить. Правда, безуспешно. Позже я рассказал об этом случае Александре, но она только пожала плечами».

Внешний мир врывается в детское сознание, испытывая его, провоцируя на неприятные открытия, вырывая из мира грез. Обучение дается с болью – осколок стекла уходит под кожу, оставшись там. Бабушка ворчит, охает, задает неудобные вопросы. А точнее, один вопрос: «Вот ты убил жабу. А зачем?» «Да это Костик меня подбил», – на этот раз Олег быстро нашел себе оправдание. Но на самом деле с ним только что произошло что-то очень важное, чему мы случайно стали свидетелями. И у чего были предпосылки в самом начале. Еще тогда, когда в первых сценах младшеклассники на уроках наперебой делились знаниями о типах мин и о том, как делается растяжка. «Мой папа скоро пойдет на войну», – с гордостью говорил один из учеников, а учитель довольно кивал. И только Олег молчал, не разделял общего восторга. Он с ними, один из них – и в то же время совсем другой.

Камера Вильмонта словно по волшебству оказывается рядом исключительно вовремя. Это вдвойне удивительно, ведь режиссер не владеет ни русским, ни украинским. Он шел за своим героем на звук, на ощупь, почти вслепую.

«Я действительно не понимал, о чем они говорят. Кроме каких-то отдельных слов, которым меня научил переводчик. Но, возможно, это даже сыграло мне на руку. Я мог полностью сосредоточиться на съемках, на композиции и поиске удачных ракурсов. С детьми в этом смысле гораздо проще. Они быстро забывают о тебе, делают что хотят, и ты можешь подходить к ним с камерой максимально близко. Но стоит попросить их сделать что-то конкретное, и сразу это выглядит фальшиво, наигранно. Очень редко я мог, услышав краем уха какой-то разговор Олега со сверстниками, попросить их обсудить то, о чем они говорили, еще раз на камеру. Но таких моментов в фильме всего несколько».

Документалист познает мир с жадностью ребенка. Тянется к камере, как Олег и его братья к пистолету. «Преимущество ситуации, когда ты сам снимаешь свой фильм, в том, что в момент обстрела картечью можешь заслониться камерой», – шутит режиссер. Или нет.

Чем ближе оказываешься к источнику событий, тем тяжелее давит невозможность что-то изменить. «У меня есть ребенок, – продолжает режиссер. – Практически ровесник Олега. Я приезжал на место съемок примерно раз в два месяца в течение года. А все остальное время чуть ли не каждый день проверял новости в интернете. Снова и снова вбивал в поисковик название его деревни. Случилось ли что-нибудь? Как его дела? Так что для меня это очень личный фильм. И это же обстоятельство стало дополнительным стимулом во что бы то ни стало завершить его, как бы это ни было опасным».

В противостоянии естественного и противоестественного проступает подлинный смысл происходящего. Настоящая причина тоски Олега. Воспользовавшись очередным затишьем, бабушка и внук выходят на прогулку. Обняв родного человека, Олег смотрит вдаль и произносит: «Все такое большое. Так много места». И тут же добавляет: «Не оставляй меня никогда». Александра немедленно дает клятву, которую не в силах сдержать. О том, что ни за что его не оставит и что «мое сердце все выдержит».

Олег не спорит с бабушкой, просто по-прежнему смотрит вдаль, где проступают черты глобального мира. Олегу страшно, когда снаряды падают ближе, чем вчера, но этот страх можно пережить. Не будь этой геополитической катастрофы, его жизнь стала бы не многим проще. Самое страшное, что его ждет на войне, – смерть. Мир же приносит жизнь, и с этим справиться гораздо трудней. Настоящий страх Олега заключен в том самом бабушкином вопросе «зачем?». И – в одиночестве, которое он с собой несет.

Может, для того и нужны все эти фильмы и войны, чтобы его заглушить. Невидимое и неизбывное одиночество. Как лай собак вдалеке. ◆

Дмитрий Десятерик

ПЛЕМЯ

«Дельта»
Авторы сценария Юлия Сердюкова, Александр Течинский
Режиссер, оператор Александр Течинский
Honest Fish Documentary Storie (Украина), МаГіКа-фільм (Украина), Faktura Film (Германия)
Украина – Германия
2017

Весла называются бабайки.
Лодка – магуна.
Канал – ерик.
Фильм «Дельта»

Село Вилково (Одесская область, 8200 человек) в устье Дуная имеет славу «украинской Венеции» и потому слишком даже фотогенично. Пишут и снимают об этой местности регулярно, но первый заметный фильм появился только в конце 2017-го: «Дельта» Александра Течинского. Мировая премьера состоялась на DOK Leipzig (Германия; специальное упоминание жюри).

Течинский родился в 1979-м в Днепропетровске (ныне Днепр) в семье шахтера. Вырос в Якутии, после возвращения в Днепр окончил школу и медучилище. Работал на автозаправке, анестезиологом в больнице, фельдшером в психиатрической «скорой помощи». С 2001-го – фоторепортер. В 2005-м под впечатлением от «Смерти рабочего» Главоггера занялся документалистикой. В 2013 году дебютировал короткометражным фильмом «Сэры и сеньоры» про паломничество хасидов в Умани.

Сэры и сеньоры – ироничное самоназвание уманчан, которые каждую осень подрабатывают во время паломничества. Хасиды едут большими группами, везут вещи и кошерные припасы на несколько дней и нуждаются в грузчиках, которые отвезли бы на своих тележках бесконечные коробки и баулы в съемные квартиры. Уже здесь Течинский точен в запечатлении больших масс и в умении выделить из них рельефные характеры буквально двумя кадрами. В полной мере это проявилось в 2014-м, когда Александр вместе с Алексеем Солодуновым и Дмитрием Стойковым выступил соавтором посвященной Майдану полнометражной документальной драмы «Все пылает» (MDR-Filmpreis за лучший восточноевропейский фильм на DOK Leipzig).

В прологе того фильма передвижения манифестантов и милиции выглядят как занятие позиций перед назначенной битвой. Режиссеры не принимают позицию ни одной из сторон, опускают комментарии, почти полностью игнорируют досуг революционеров – только немного песен-музыки-танцев, короткие мгновения отдыха в церкви и в захваченной мэрии. По большей же части сюжет формируют или столкновения разных уровней, или их последствия. В безукоризненно смонтированном эпизоде (в начале фильма) охваченная войной улица сливается с помещением временного госпиталя: приватность исчезает, никакие стены больше никого не защищают, и так до финала.

Остаются подробности: красота снега, лежащего на ветках куста и на шлеме спецназовца под ним; призрачный череп, светящийся в зареве пожаров на каске анонимного смутьяна; тени, свет и хореография противостояний во вздыбленном городе. У каждого своя часть этого смертельного эстетизма, свое вдохновение и свои потери. «Все пылает» трактует Майдан как иррациональный и оттого еще более драматичный акт. Иррациональность эта, однако, обоюдна и в добре, и во зле – фильм заканчивается словами из молитвы: «…как и мы прощаем должникам нашим». Кадр раскрывается, впервые появляется залитое солнцем небо над панорамой скорбной площади. Александр, Алексей и Дмитрий визуализируют революцию как классический батальный холст, как общую картину трагедии, выпавшей всем.

Фильмы Течинского – и для «Дельты» это особенно верно – так или иначе начинаются с «мысли о месте», поскольку оно определяет людей. «Исходя из места, ты можешь представить, что здесь за народ»[1].

Пространство сельского жителя индустриально. Пейзаж для него – рабочее место. Видеть там красоту и жестокость (невыносимый кадр с попавшей в капкан лисой) – прерогатива пришлого люда. Туман – не эффектный фон для кадра, а досадное затруднение. Алкоголь – наиболее распространенный анестетик. Река течет, сезоны на ее берегах – безвыходный конвейер селянина – сменяются в замкнутом, вполне производственном цикле. Чтобы соответствовать этому круговороту, камера Течинского всегда в практически беспрерывном движении: парит над камышами и над рекой, преследует героев в их целенаправленных походах за очередной добычей; если же эпизод предполагает паузу, то и тогда режиссер-оператор играет с фокусом, переключая внимание на новые детали и точки напряжения.

Драматургия, ощутимо более внятная, чем в картине «Все пылает», структурирована тут и образными рифмами. История закольцовывается двумя мини-часовенками – иконами, стоящими на столбах на отдельном острове, куда нужно специально плыть, чтобы зажечь лампады. Каким святым они посвящены, когда и в честь чего

1.
См.: «Просто берешь и делаешь». – «День», 5.04.18. – https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/prosto-beresh-i-delaesh

воздвигнуты – неизвестно, да и не важно: эти крошечные маяки будут уместны в последнем, сумеречном кадре, разлетаясь потоком вполне метафизических искр. Женщина на пьяной оргии странно вращает руками – и тут же на ночном льду под вой собак наматывает круги отбившийся от водителя совершенно инфернальный мотоцикл с включенной фарой. Из тумана прямо по фарватеру настоящим озарением надвигается остов высохшего дерева, чтобы через ювелирную, отработанную еще во «Все пылает» склейку сцен откликнуться в похожем дереве уже на суше, среди такого же тумана: этот цех пределов не имеет, как не имела их городская революция. Так связываются воедино воздух, вода и земля, так создается кадр исключительной, классически живописной плотности – бессловесный нарратив о самой дельте и ее первоэлементах, оттеняющий утилитарную повесть трудов и дней.

Вилковчане собирают камыш, ловят рыбу, рубят деревья, охотятся. Попутно осыпают друг друга остротами и виртуозной нецензурщиной. Обстоятельства, конечно, требуют особого языка. Пикировка героев отрывистостью, экспрессией и равномерным абсурдом напоминают диалоги Платонова.

«Ты что-то себе накручиваешь такого оленя! Неизвестно какого!» – «Оу!» – «Оу» ты можешь сказать овнам! А меня зовут человек! Имя мое Александр, для начала». – «Та е**ло заткни свое!» – «У меня не е**ло, а разговорчивая речь!»

Или: «Ты веришь в Бога?» – «Нет». – «А в черта?» – «Нет». – «Так вот я – черт. (*Скалит железный клык.*) Я верю в Бога, а сам – черт. Прикинь?»

Или: «Да не бойся. Они такие же животные, как ты и я. Только ты – человек, а они – животные».

Это «не испорченное паллиативом культуры слово» (В.В.Ерофеев) выполняет функцию характеристики персонажей. Однако встроенное в столь отстраненный сюжет, еще и антропологическую. Учитывая сосредоточенность Течинского на уловлении общностей, определяемых обстоятельствами той или иной территории, можно процитировать слова Зары Абдуллаевой, сказанные по другому поводу, но здесь уместные: его режиссура коррелирует «с культурной, социальной антропологией и с антропологией зрения – исследованием глубинных (мифологических) структур повседневности, но одновременно и ее поверхностей, задокументированных бесстрастной или анонимной камерой»[2].

«Дельта», несомненно, постдокументальная работа. Однако это постдокументализм особого свойства, обретающий неожиданную параллель в полувековой давности традициях. Речь идет о «поэтическом кино».

Термин предложен польским киноведом Янушем Газдой, в 1960-х часто приезжавшего в Киев и смотревшего все главные премьеры. В феврале 1970-го Газда опубликовал в журнале Ekran статью «Украинская школа поэтического кино».

2.
Цит. по: *Абдуллаева З.* Постдок. Игровое/неигровое. М., «Новое литературное обозрение», 2011, с. 452.

«Дельта, режиссер Александр Течинский

Украинская кинематография, невзирая на цензурные притеснения, переживала тогда расцвет. «Тени забытых предков» Параджанова, «Входящая в море», «Каменный крест» и «Захар Беркут» Леонида Осыки, «Родник для жаждущих», «Вечер на Ивана Купалу» и «Белая птица с черной отметиной» Юрия Ильенко, «Пропавшая грамота» Бориса Ивченко вышли в 1964–1973 годах, чуть позднее появился «Вавилон XX» (1979) Ивана Миколайчука. При всем отличии стилистики и уровня одаренности авторов их объединяли черты, которые и сделали термин жизнеспособным вплоть до превращения в догму.

Действие поэтического фильма обычно разворачивается вне города (что позволяло уменьшить тематический надзор). Акцентированы фольклорные мотивы, но это не консервативная апелляция, а скорее эстетическое сопротивление окаменевшему позднесоциалистическому модерну. Впрочем, интересует другое. В фильме Течинского природа предстает как одушевленное целое. А «жизни персонажей неотъемлемы от природного универсума»[3]. Пейзаж здесь не просто визуально самодостаточен, но насыщен символически и иногда даже получает собственную персонификацию (а с ней и губительную силу), как Маричка, обращенная в лесное видение-мавку в «Тенях забытых предков».

Дельта – это мир промыслов (браконьерство, рубка леса, сбор камыша) и Промысла-Провидения. Последнее атеист Течинский определяет через россыпь ритуалов (опять же обряд в поэтическом фильме намного значимее этнографической виньетки): больших и малых, христианских по форме, но далеко не всегда по содержанию. Ритуал – еще один язык вилковчан(ок) – не «разговорчивая речь» друг для друга, но обращение к природе, которая и есть Промысел. Потому здесь такая подробная и трагикомическая сцена похорон, потому даже «черт» Руденыч молится и крестится перед тем, как запустить бензопилу. Хоровое радение на Маланью с последующей попойкой – истинно

3.
См.: *Брюховецкая Лариса*. Прорив до вічного. – «Кіно-Театр», 2008, № 5/ http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=814

«Дельта»

языческий разгул. Сцена Иордани, когда взбудораженная толпа теснится у полыньи с бидонами, банками, кастрюлями, с репликами – например, «поторопитесь, уже почти закончилось» – выглядит именно как поклонение реке, а по ажитации напоминает босховский «Воз сена». И что бы ни происходило, в выразительности лиц Течинский достигает живописного эффекта: мужчины, женщины, анфас, профили – с грубоватой выразительностью сродни физиогномике Северного Ренессанса. Они проступают из ландшафта, равно противоречащие ему и единые с ним – не хуже чертей, леших или мавок, обреченные здесь жить, работать и умирать. Фатализм рассеян повседневно, начиная с первого же кадра, с реплики лодочника, зажегшего лампады на острове, невидимому собеседнику («ты живой?») до предфинальных поисков тела утопшего Валеры Летчика, за упокой которого, впрочем, пьют с неизменным вилковчанским «ура!». Смерть поет за бортом и искрится в снегу.

Комбинируя (скорее, неосознанно) современное ощущение фактуры с устоявшимися визуальными практиками, не поддаваясь ни реальности вечного социального взрыва, ни киноиерархиям, Течинский предлагает невиданную в украинском кино постдокументальную поэтику.

А еще вводит в просвет Бытия ранее потаенный народ. Сокровенных людей. Племя Дельты. ◆

Наталья Сиривля

РАЗБИТОЕ СТЕКЛО

«Едоки картофеля»
Автор сценария, режиссер, оператор Дина Баринова
Студия Марины Разбежкиной
Россия
2018

Новый фильм ученицы Марины Разбежкиной Дины Бариновой называется «Едоки картофеля», что сразу обозначает немыслимо высокую планку авторских притязаний. Немножко нервничаешь, но первые кадры успокаивают: автор берет заявленную высоту легко и с запасом. Да, это Ван Гог. Но не «ожившие полотна», а нынешние, российские «едоки картофеля», нищие, «отбросы общества», «генетический мусор», люди с лицами, похожими на картошку, облитые светом мистической, нездешней любви.

Сдержанный зелено-черно-коричневый колорит именно этой картины Ван Гога отброшен. На экране все буйство его визионерских тонов: кобальтово-синий, карминно-красный, глубокий лиловый, золотисто-оранжевый сполохами сияют в пространстве разваливающейся, захламленной халупы. Тут – приткнутая красно-фиолетово-зеленая детская куртка, тут – разрезанный арбуз посреди стола, тут – винного цвета ковер на стене, тут – пестрая, как драгоценный витраж, занавеска.

Буквально каждый, избыточный деталями, план являет собой идеальную, динамичную композицию. Двухлетняя девочка (Алеся) сидит на горшке в грязненьком желтом свитерке прямо посреди кадра. Стена и печь сходятся углом у нее за спиной. Справа – белый табурет с синим тазом, слева – прислоненное к печке оцинкованное корыто, и белки у ребенка от спокойной сосредоточенности тускло светятся, как тот цинк. А на полу перед ней, ровно по оси композиции, валяется «горкой» красный теплый, мягкий платок. Одинокий розовый цвет босоножек, невесть откуда попавший в кадр, рифмуется с красной ручкой ведра у двери. Обрывки бумаги на полу – с банкой с солью

высоко на полке. Все идеально сбалансировано, все в этой житейской неприбранности исключительно на своем месте, и кадр стоит ровно столько, чтобы зритель успел восхититься волшебством проступания гармонии сквозь видимый хаос, а затем, через черную проклейку, непринужденно сменяется новым, не менее совершенным.

Даже если бы все в этом фильме сводилось к чередованию подобных картинок, «Едоков картофеля» можно было бы счесть своего рода шедевром документального постимпрессионизма. Но визуальное волшебство – только первый слой.

Где-то минуте к пятнадцатой, сжившись с обитателями живописно руинированной халупы, вдруг понимаешь, что ничего не понимаешь. Кто эти люди? Дебиловатый парень лет двадцати с торчащими ушами,

«Едоки картофеля», режиссер Дина Баринова

щербатой улыбкой и кашей во рту (Серега). Длинноногая, горбатая, вся в пестром старуха, похожая на цаплю (Светлана). Бессмысленный алкаш в кожанке (Виктор).

Светлана и Виктор, допустим, супруги, Серега – их сын. А дети? Пяти-шестилетний Женечка и маленькая Алеся? Светлане они внуки. Но Серега явно им не отец. И где их родители? Мать, которую вроде бы зовут Юля (дочь Светы или сноха?), беременна, в больнице, ждет третьего и звонит иногда оттуда. Но когда, ближе к финалу, в дом наконец принесут младенца, мамаша так на экране и не появится. И не то чтобы она бросила детей. Младенец в кадре вполне счастливый, упитанный, сосок-бутылочек рядом не наблюдается – значит, Юля его кормит грудью. Да и Алеся в одном из эпизодов радостно бежит на камеру с криком: «Мама!»

Мать где-то рядом, но в кадре отсутствует. Почему? Необъяснимое для зрителя отсутствие значимой центральной фигуры – один из самых известных приемов театра абсурда, так что помимо

полотен Ван Гога Дина Баринова явно вдохновлялась тут наследием Беккета – Пинтера – Ионеско.

Диалоги в «Едоках картофеля» абсолютно пинтеровские. Это насыщенный речевой поток без сцепок с реальностью. Чего стоит хотя бы оживленный рассказ вдруг вынырнувшего из алкогольного делирия Виктора про соседского внука, любившего скакать на козе! Или то, с каким драматизмом Серега и Света обсуждают судьбу несчастной Катюши – героини известного хита группы «Воровайки». А Светины сетования, что он (кто? Виктор?) ее сексуально ревнует ко всем подряд, включая сына Алешку и какого-то Костю (еще парочка таинственных закадровых персонажей). Этот эпизод, где Света, страдая и утирая слезу половой тряпкой, сбросив на пол резиновые синие сапоги и вы-

«Едоки картофеля»

тянув ноги, «пистолетиком» сидит на кровати, режиссер монтирует из трех статичных планов, переходя от среднего к более общему. Камера словно отступает на шаг, и еще на шаг, и еще, пока в кадре не возникает гигантский грязно-розовый слон на стуле возле кровати, и это – авторский акцент очевидной абсурдности происходящего.

Подобные сюрреалистические детали рассыпаны по всему фильму. Серега, мечтающий быть «водителем», гордо катается на велике с автомобильной баранкой вместо руля. А в другой раз, разнообразия ради, приделывает себе на руль зеркало заднего вида. При этом в ушах у него неизменно наушники, на поясе – плеер, и музыкальный фон его жизни – песня прекрасной Натали «Боже, какой мужчина!.. Хочу от тебя дочку, хочу от тебя сына!» (еще одна несбыточная мечта). Он не умеет толком разговаривать; зарабатывает, копая могилы; при том что коллеги по кладбищу вечно кидают его с деньгами, он бодр, свеж, по-пацански ухватист и вполне доволен собой. А раздухарившийся Виктор в какой-то момент цепляет ему на шею рамку от старого телевизора,

превращая Серегу в «звезду». Все персонажи фильма – и великовозрастные дети, и малые – живут в своем особом, абсурдном, сдвинутом мире, «свитом из песен грез». Они мечтают о невозможном, но легко довольствуясь тем, что есть. И им хорошо. Мир внешний время от времени вторгается в это царство блаженных на уровне каких-то телефонных звонков «от куме», которая норовит позвонить-уязвить Свету, что она-де «живет, как может» и на зиму ни дров не запасла, ни угля…. Света срывается, орет, матерится и плачет, чтобы через минуту утешиться в убеждении, что все в порядке, она – хозяйка положения, ситуация под контролем.

Важнейший лейтмотив фильма – отношения Светы с деньгами. Она все время что-то подсчитывает, прикидывает, откладывает, планирует отдать долги, потратить на то и это, но дебет с кредитом у нее упорно не бьется, цифры путаются, а деньги в руках оказываются и вовсе ненастоящими. Сделано это так: в первой сцене «расчетов» на переднем плане стол, гигантские кастрюли и миски, тут же жарится на электроплитке картошка. Дальше, на противоположном конце, у ржавого холодильника восседает остекленевший Виктор. Потом – все пространство комнаты и у самой дальней стены, совсем мелко, Света и Сергей на диванчике: она отсчитывает ему из кошелька какие-то купюры. Если приглядеться, вроде бы подлинные. Вторая подобная сцена устроена точно так же, только на диване Света с Виктором, а деньги – мятые бумажки – она достает не из кошелька, а из сумочки. И третий эпизод – явно постановочный: маленький Женя влезает на тот же диван и, дурачась, вываливает из набитой сумки мятые «деньги». Всей семьей их заботливо собирают и засовывают обратно; происходит это на крупном плане, и зритель отчетливо видит, что деньги ненастоящие – нарваны из газеты. Это, конечно, метафора, но она ключевая в картине. Деньги – универсальный эквивалент, накрепко привязывающий человека к социуму и определяющий каждому его цену. Социальная цена персонажей картины ничтожна. Они абсолютно не приспособлены, не умеют жить и вынуждены наматывать вокруг себя, словно кокон, фантазийный мир, где фигурируют придуманные, особые деньги – фантом, создающий хотя бы призрачную иллюзию контроля над жизнью. И самое парадоксальное, что контроль этот (в восприятии зрителя) иллюзорный, а жизнь вполне себе настоящая. Откуда-то берутся в ней еда, тепло, свет и радость, появляются дети, и, главное, у этой жизни есть будущее, символ которого – нелепо болтающиеся колготки на вырост на ножках младенца, которого Серега со счастливой улыбкой подбрасывает до потолка.

Так откуда все это?

В фильме «Прощеный день» (2013) Дина Баринова тоже использовала своего рода «фигуру умолчания»: понятно, что Шурочку и ее братьев кто-то поддерживает, какие-то доброхоты снабжают слепцов одеждой, закрутками, бытовой техникой, помогают переехать в новое, чистенькое жилье. Но мы этих людей не видим и все «чудеса» в кадре готовы охотно интерпретировать как помощь героям свыше.

В «Едоках картофеля» подобная интерпретация более травматичная для зрителя. Герои тут не настолько белые-пушистые, чтобы выстроилась очередь из желающих им помогать, а за кадром оставлены слишком значимые фигуры и слишком важные механизмы выживания этой семьи. В итоге то, что герои «в порядке», для зрителя – абсурд, нонсенс. «Едоки картофеля» – фильм про то, что жизнью заведуют какие-то загадочные, непостижимые и абсолютно неподконтрольные человеку силы; а вся наша мучительная озабоченность как бы обеспечить, обезопасить и обустроить собственное существование – пустая иллюзия, столь же нелепая, как и фантазии Светы, Виктора и Сереги.

Продолжение существования не зависит от самонадеянной персональной уверенности, что ты «все делаешь правильно». Осознавать это больно, поскольку на поддержание этой уверенности, этого невротического кокона защитных иллюзий у современного человека (российского – точно) уходит до 90 процентов энергии, усилий, переживаний, мыслей и чувств. Хорошо еще, если тебе дано почувствовать поддерживающую благую, незримую силу. А если нет?

В снятой Диной Бариновой (в рамках проекта «На ходу», 2013) беседе с воронежским поэтом Дмитрием Веденниковым тот цитирует Хармса: «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется». «Едоки картофеля» – именно такой текст. Он разбивает защитное стекло и оставляет зрителя наедине с неконтролируемым ужасом бытия. Или с неконтролируемой радостью. Как кому повезет. ◆

Ольга Касьянова

МАЛЫШКА НА МИЛЛИОН (ГРИВЕН)

«Домашние игры»
Автор сценария, режиссер Алиса Коваленко
Оператор Сергий Стефан Стещенко
East Roads Films
Украина – Франция – Польша
2018

Тихая ночь бескрайних Троещин[1]. В окне, за пожелтевшим тюлем, – ветхий индастриал, перемежающийся подъемными кранами, которые медленно, слишком медленно строят будущее. В маленькой захламленной квартире с советскими шкафами, драными обоями и кухней без раковины живет Алина, одна из самых многообещающих молодых футболисток страны. Перед матчами ее тренер Алла Васильевна – и видом, и голосом, и настроем сильно напоминающая позднего Клинта Иствуда – учит, что легко в футболе не будет: надо выйти на поле и умереть за страну и команду. Играть тогда, когда «играть уже нечем». Для Алины этот урок не только про футбол. Ей приходилось жить в детдоме, когда родители сидели в тюрьме, потом мама принесла двоих погодок, те быстро легли на плечи подростка. Вскоре, как в любой спортивной драме, конфликт личных проблем и атлетической карьеры обостряется: мать умирает, отчим пьет, детей надо вести в школу, а впереди отбор в национальную сборную. Но ни тяготы бедности, ни безразличие и беспомощность старших, ни навязанное материнство не обозлили девочку с выбритыми висками и обманчиво безэмоциональным лицом. Окопавшись в своем отнюдь не хрупком женском мире с подругой, бабушкой и детьми, она учится «играть, когда играть уже нечем».

Украинская документалистка Алиса Коваленко снимает, как Кэтрин Бигелоу, про войну и про спорт. Футбольная история ей особенно близка: мир женского гарпастума, похожий на двойное аутсайдерство, где твои мечты дважды никому не интересны, знаком ей с детства. Свой первый, дипломный фильм она посвятила сестре, бывшей профессиональной футболистке, которая после ухода из спорта осваивалась «на гражданке» и вынуждена была мыть машины.

1.
Троещина – депрессивный спальный район в Киеве. Героиня живет в похожем районе, ставшем для молодежи далеко за пределами столицы культовым местом-символом.

В «Домашних играх» Коваленко переходит от заката к рассвету, наблюдает не конец пути, а самое его начало. Ее героиня пришла на поле в семь лет, воспитанная улицей и свинцовыми мерзостями пьющей семьи. И, как многие другие девочки, видит в футболе шанс выбраться из трущоб. Однако это не утилитарная борьба, не выгрызание у мира своего куска – с таким отношением Алина, на чью голову сваливаются все новые и новые испытания, долго не продержалась бы. Низенькая, коренастая девочка не выходит к мячу как на работу: она трюкачит, выделывается и увлекается, за что нередко получает громобойный окрик великой Аллы, но после, с глазу на глаз, та добавляет: «Сборной нужны такие фанаты, как ты».

Это почти голливудская арка – история успеха сквозь кровь, пот, падения и грязь, буквальную и метафорическую. Однако когда фильм

«Домашние игры», режиссер Алиса Коваленко

начинался, режиссер и не мечтала о хэппи энде: вскоре после начала съемок умерла мать, Алина и ее подруга Надя бросили играть, близился безрадостный финал в духе социальной безнадеги. Спасла, возможно, магия присутствия наблюдателя и даже немного документалистского «читерства» (режиссер помогала уговаривать тренера взять Алину на сборы после многочисленных пропусков и оплатила поездку). Боясь не только за свою судьбу, но и за фильм Алисы, патологически ответственная героиня проходит темный час перед рассветом и со временем отвоевывает и футбол, и детей.

Самое интересное в этой картине, которая сначала мало отличается от телевизионного дока о социальных низах, – то, как она постепенно превращается в живой художественный мир, перенося акценты с гнетущих событий, смерти, скандалов, пьянства и борьбы за опеку на их сглаженные последствия в ежедневном проживании. Нищета быстро перестает резать глаза, запущенная квартира превращается в чей-то любимый дом, а условные персонажи обобщенной

драмы – в конкретные яркие личности, каждая из которых обрисована и узнана.

Чувствительный шестилетний Ренат, эмпатичный, мягкий, поцелуйный, готовый расплакаться в любую минуту от переизбытка эмоций к миру: «Алина, я люблю ежиков!» Жесткая, автономная маленькая женщина Регина, которая учит свою маму-сестру красить ресницы и безапелляционно отгоняет от себя отчима: «Руки убрал!» Бабушка в роли жалобного радио, передающая по вечерам ежедневные катастрофы, пока Алина готовит ужин. Алла Васильевна, повторяющая как мантру древнюю истину: «Бздуны не играют в футбол». Дикой, неотесанной красоты пацанки из команды, разговаривающие на спортивном мате, но нежно перецеловывающие друг друга на про-

«Домашние игры»

щание. Любимая подруга, потрясающе женственная Надя, которую после девятого класса бросили в никуда такие же пьющие родители, прижившаяся в этом доме, ставшая вторым родителем, чей двусмысленный статус отношений с Алиной никому даже не приходит в голову обсуждать или даже осмыслять. И мама, которая появляется только на фотографиях и в гробу. И отчим, скукоженный на диване или прошмыгивающий в коридоре, флиртующий с камерой, за которой стоит чужая молодая женщина.

О родителях в кадре много говорят – со страхом, надеждой или безнадежностью – как о чужаках, хаотичных враждебных силах, как о бросивших, предавших возлюбленных, на которых все-таки нельзя держать зла. А нежное ядро семьи, две молодые женщины и одна старая, сидят на полу под подоконником, философски покуривают, вытянув голые ноги, придумывают, как прожить следующий день. И мы понимаем, что это женское племя, с детьми, собакой и нарисованными на стенах миньонами, вполне функционально – оно всему научится

и все переживет. Не потому, что они какие-то двужильные, а потому, что поняли главную проповедь любого искусства: чтобы выжить, надо не только выживать. Как и в футболе, где Алина хочет не просто забивать, но забивать красиво, с увлечением. В жизни они находят в себе силы на поэзию: придумывают детям сказки и устраивают кукольные спектакли, зажигают свечи на день рождения и катаются в синей лодочке по упоительной сентябрьской реке, мечтают, фантазируют и надеются. Освободившись от деструктивных сил, научившись полагаться только на себя, эти девочки строят свой маленький рай, где важно не только обязательное.

Ближе к концу фильма, когда Алина возвращается к вечерним одиночным тренировкам на пустыре у железнодорожных путей, среднеблизкие клаустрофобные планы маленькой квартиры резко сменяются сверхобщим – мы видим маленькую фигурку Алины на фоне отдаленных новостройных районов со светящимися окнами. Мы видим страну, которая живет только надеждами. А чуть позже, в самом финале, после красивого гола «в девяточку», впервые за весь фильм играет тихая музыка. Впервые надежда разрешает себе немного торжества. ◆

Ольга Суркова

МОЛЧАНИЕ

«Сын»
Le Fils
Автор сценария, режиссер
Александр Абатуров
Операторы Артем Петров, Александр Абатуров
A Vif Cinémas, International Documentary Association (IDA), Petit à petit production
Франция – Россия
2018

«Сын» Александра Абатурова открывал «Артдокфест» в Риге и Москве. А прежде был показан на Берлинале (программа «Форум»). Кто-то увидел в этом фильме недопустимый пиар агрессивной российской политики. Другие утверждали на обсуждениях, что он точно антивоенный.

Титры возникают в чересполосице куда-то марширующих в ночном свете солдат, снятых со спины. Скоро мы увидим их крупным планом, развернувшихся лицом к своему командиру. По его команде они снимут «головные уборы» и, вытянувшись струной, вспомнят имена своих погибших товарищей. Отзовутся на брошенное командиром имя точной справкой. На пределе возможностей своего голоса отрапортуют место и дату гибели тех, кто «пал смертью храбрых», кто награжден орденом Мужества – уже на выдохе – посмертно! Далее читаем, что фильм посвящен памяти двоюродного брата режиссера Диме, спецназовцу, погибшему в Дагестане 23 мая 2013 года от ранения в голову. Ему был двадцать один год.

Под знаком этой трагической даты мы будем вглядываться в течение рассказа, сконструированного двумя сюжетами. Последние, жесткие предэкзаменационные учения новых спецназовцев сочетаются в фильме с внимательной фиксацией состояния родителей Димы, потерявших единственного сына. В обоих сюжетах режиссер предпочитает крупные планы, и я давно не видела такого подробного наблюдения, таких напряженных портретов. Родителей и солдат.

Абатуров – еще и один из операторов картины. А сплетение сюжетов сделано не просто умело, искусно, но и содержательно многозначно. Это и вызвало оживление спорящих сторон.

Взгляд отца в переднем зеркальце машины, которую он ведет, оттеняется безутешным рассказом рядом сидящей матери о том, как сын не желал отлынивать от армейской службы и как ему «заморочили голову», когда он пошел далее на контрактную службу. Отец не произнесет в течение фильма ни слова. Но его молчание выразительнее любых причитаний и слез. Хотя… как можно измерить такие страдания? Что в состоянии переживать родители, оказавшиеся в армейской комнате, которая хранит пустую кровать сына, так тщательно заправленную солдатским одеялом и увенчанную креповым беретом на белоснежной подушке? Отец молча тянет сигарету, не умея сглотнуть вместе с дымом судорожную боль.

А пока новые крепкие ребята, готовящиеся пополнить спецназ, зубрят тексты к экзамену: о сильном государстве, которое должно защитить себя, о том, что недостаточно просто родиться мужчиной, но заслужить это звание необходимо всей жизнью. Учат здесь строго, тренируют безжалостно. Люди военные. Тут и раздеться ко сну следует по команде, вскочить с кровати мгновенно, заправив постель без единой складочки. Точно так заправлена пустая кровать Димы.

Любой монтажный стык искрит непрямолинейными смыслами.

Вот к торжественному моменту военной присяги привезли на автобусах любимых родственников, пап и мам, жен и возлюбленных. Они провожают близких на невидимый фронт. Они радуются встрече с нескрываемой тревогой. Вот и наобнимались, вкусненьким угостились, девчонки солдатских шапок намерились, вот и расцеловались на прощание, и побрели наши мальчики, загруженные целлофановыми пакетами с припасами, обратно в казармы нестроевым шагом, волоча за собой табуретки, выданные для свидания.

Вспоминаю ребят из «Чистого четверга» Александра Расторгуева. И его трагическую гибель, когда решил разобраться, чьи интересы в ЦАР защищают наши тренированные наемники. Впрочем, нашим ребятам внушают необходимость святой борьбы с терроризмом. Только где и как этот «терроризм» затаился? Куда родина пошлет?

Когда видишь кадры нестроевой жизни солдат, их прекрасно тренированные тела и чудесные, почти детские лица, то задумываешься, отчего же наш, истощившийся в войнах и репрессиях генофонд, вновь будет мечен отстрелами. «Не играйте, мальчики, в войну!» Но любят отчего-то наши мужики свои «мужские игры». И почти всегда готовы жизнью рискнуть.

Серия фотографий погибшего Димы. По ним сверяет будущий памятник местный новосибирский скульптор, ваяющий Диму в рост. А в казармах в вечерних сумерках звучит невеселый рассказ свидетелей Диминой смерти. Как просвистели рядом три-четыре пули. Как послышались хрипы, как бинтовали Диману голову в ожидании не очень быстро приземлившегося вертолета: ведь «поливали уже по полной программе». А убийцей стал вроде бы отец прежде убитого другого сына, решивший отомстить за него.

Как не вспомнить «Кавказского пленника» или «Груз 200»? Война продолжается. Такова реальность нашей новейшей истории, о которой свидетельствует фильм, заставляя задуматься и об этой войне, которую полярно воспринимают люди нашего времени, нашей местности.

Жухлая зелено-коричневая листва на топкой черной земле. В цвет – маскировочные костюмы юных спецназовцев. Учения. «О молодые генералы своих судеб!» (Марина Цветаева). Избравшие свою судьбу «генералы», разделенные на два лагеря, крадутся, утопая в болоте, стараясь, силясь быть незамеченными и победить пока еще ненастоящих врагов. Стреляют понарошку, бросают неразрывающиеся гранаты. И спорят азартно, с упоением, кто в кого первым выстрелил и кто победил? Как в детстве.

Как в «Параде планет» Миндадзе и Абдрашитова. Ведь чем-то влекли их героев военные сборы, с которых так не хотелось возвращаться домой. Ощущением мужской дружбы? Нежеланием погружаться вновь в скучную обыденку?

И все-таки дым отечества им по-прежнему сладок и приятен. Об этом размышляет на привале бывалый спецназовец, привалившись к березке: ведь «у них» там природа другая, и, может, «им» там и хорошо, а нам здесь гораздо лучше и опасности нет. Здесь нам только укусы комаров угрожают, а там укусы позлее комаров. Но отчего все же выбирается такая судьба? Кому нести этот крест «борьбы с терроризмом»? И всякий раз неизвестно, «кто первым начал» и где граница такого противостояния. Нет ясных ответов. А ведь брошены на теперешний фронт мальчики, которые признаются, что мечтают прочитать «Трех мушкетеров» или «Унесенных ветром» (символические в данном контексте названия).

Объясняет командир молодым спецназовцам, что святой долг мужчины – защищать свою родину, своих близких и родных в ситуации, когда, как он понимает, «власти, блин, разделились, идут *междоусобицы,* кто-то чего-то хапнуть, блин, хочет… А нам дано оружие, чтобы защищать свою землю…» Но что все-таки называет командир междоусобицами, о которых мы когда-то в школьных учебниках читали? Тогда, помню, в трудных схватках земли собирали. А теперь защищают их от нового развала? Хотя кажется, что и командиру не до конца ясно, кто с кем и чем делится, кто чего «хапнуть» хочет.

Но все же «Терпи-терпи! Только не умирай!» – звучит с экрана голос раненому солдату, а траурная музыка соединяет крупный план отца Димы, направляющего машину на кладбище, чтобы проверить, как идет укладка мраморных плит на могиле сына, где будет памятник к годовщине его гибели. Оглядев это кладбище, мы видим, что покоится Дима в окружении опрятно возделанных могил таких же юных солдат и офицеров, увешанных медалями. Погода стоит светлая, теплая. И как несовместимо с этим местом улыбается с могильной плиты солдат по фамилии Блинчиков. А вблизи этой могилы снова цедит отец Димы свою сигарету, будто пытаясь, как наркотиком, утишить свою боль.

«Сын», режиссер Александр Абатуров

Когда отец листает в компьютере бравые армейские фотографии своего погибшего сына, то «просмотр» этот сопровождается хрипом Высоцкого: «Все не так, ребята!» В следующем кадре колючая проволока рассекает сизое небо, в которое только что вглядывался отец Димы из окна своей комнаты. Но теперь под этим небом продолжают экзаменоваться ребята, бинтующие друг другу головы… и культя, которую так щедро предоставляет для практики ученикам побывавший в боях командир. Бодро он потом вскакивает на одну ногу, командуя, чтобы другую несли.

Вспоминаю сцену с военруком в «Зеркале». Конечно, не потому, что режиссер ищет кадры для аллюзий. А потому, что детали жизни подтверждают силу художественного образа.

Разыгрывая шахматную партию, игроки размышляют: пешкой или конем является спецназ? Мнения расходятся. А Димин сослуживец рассказывает в камеру с испуганным смехом, что снится он ему постоянно в могиле веселым: «Смеемся, подкалываем друг друга… Я просыпаюсь в холодном поту… ни фига себе…» Да, реальность вновь чеканит образ Цветаевой: «и весело переходили в небытие».

Не отпускают своего сыночка родители. Молча, усердно стряпают яства к грядущей годовщине. До чего же гротескны их покорная суета, их молчание. Будут и поминальная служба в церкви, и поминки за щедрым столом, и пожелание все съесть, чтобы были хозяева «очень довольны». Ведь теперь, как говорит мама, надо им с отцом жить особенно долго, чтобы сына не забывали. И какими двойными, тройными портретами одаривает нас режиссер в этой документальной съемке. Почти бергмановскими.

Встык поминкам возникают первая художественная вставка былинных проводов Димы в тот таинственный мир, «из которого никто не возвращался». «Когда земля разъезжается под ногами, то держаться

«Сын»

нужно за небо» (Евгений Водолазкин). Вот и мелькают, множатся в темноте светящиеся огоньки, по реке темной плывущие под тягучую песню про белых лебедей.

Вспоминаются и финал «Ностальгии» Тарковского с убаюкивающей русской песней, и праздник Ивана Купалы в «Рублеве». Может быть, именно смесь поэтического и страшного в жизни позволяет выживать нашему народу? С надеждой будут всматриваться родители Димы в бронзовое лицо сына, будто пытаясь его оживить.

Новые перестрелки и взрывы в темном лесу Абатуров прерывает еще одной вольностью. Расположенный по центру кадра костер, сложенный треугольником, разгорается и выбрасывает в небо искры. То в форме звезд, то – дождем. Так примите мятежные души! Тех, что тешутся в темноте и теснятся в кадре едва заметными контурами, влекущими и гибельными, озвученными песней «И поиграйте вы, да ясны соколы»…

Чем ближе к выпускному экзамену, тем жестче требования. Заряжают ружья уже настоящими патронами. А в боевых поединках борьбы без правил новичкам бьют лица по-настоящему, в кровь. И бегут мальчишки почти до разрыва сердечного – но придется *там* еще быстрее бежать. Так что не скули теперь, а беги и шаг держи шире. Чему здесь не научился – *там* доучишься! Вьется на общем плане по диагонали экрана наше будущее воинство черной гусеницей в зеленеющем покое холмов, чтобы каждый боец получил по креповому берету.

Хорошее время ранняя осень. Увенчана наконец могила Дмитрия «так похожим» на него памятником, покрытым бронзовой краской. Твердо стоит он, окруженный в день годовщины своей гибели родными, близкими и сослуживцами.

Одиноко побредут с кладбища неутешные мать с отцом.

Ритм фильма теперь еще более напряженный. Один за другим получают ребята автоматы и бронежилеты. Будто время все быстрее устремляется вспять от кончины брата. Молодые лица, исполненные даже веселой решимости. А тут еще их снимают. Пялятся мальчишки в объектив: чего надо-то, а моргать можно, смотреть куда? Прощаются с подавленным страхом: «На войну едем! Убивать едем!»

Вот последний путь на фронт в раннем автобусе в тишине спящего города. И финал (морозом по коже): крупным планом спины солдат в полном обмундировании, немецкие овчарки. Стоят плотно, еле помещаясь в какой-то ангар. Снизу поднимается огромный металлический затвор. Металлическая челюсть захлопывается, укрепленная двойным боковым запором, тройным! Как консервная банка. Тут под шум взлетающего самолета выплывает из темноты детская фотография Димы: он в трусиках у реки с кувшинками. Короткое посвящение: «Диме»! Мы его запомнили. Как и всех, с кем проделал Абатуров путь своего брата вспять. Путь новой партии спецназовцев туда, откуда он не вернулся.

Как все-таки быть с этим фильмом? Славит ли он войну и пиарит спецназ? Или режиссер думает о том, как из обычных ребят делают убийц и дурят им головы? Ни то ни другое. Все проще и сложнее. Как наша жизнь и история, в которой мы пытаемся держать все тот же «щит меж двух враждебных рас». В «Сыне» безжалостно предъявлено, как терзают своих жертв кровожадные челюсти истории, поглощая наших юных «генералов своих судеб». Кого-то на время, кого-то навсегда. ◆

Лариса Малюкова

КОСМОС И МОРЕ

«Книга моря»
Автор сценария, режиссер Алексей Вахрушев
Режиссер-аниматор Эдуард Беляев
Операторы Вячеслав Макарьев, Руслан Федотов
Кинокомпания «Высокие широты»
Россия
2018

«Книга моря» Алексея Вахрушева больше чем этнографическое кино. Про китобоев и их промысел снимали много фильмов. Вахрушева интересует не трудовой подвиг, не экологическая публицистика, ратующая за сохранение жизни наших братьев – плавающих млекопитающих. Охота на морского зверя в его кино – тонкая нить, которая соединяет современных жителей побережья с их предками.

Интонацию фильма диктует место действия. Крайний Север. Священный центр мира, на санскрите – uttara – самая возвышенная область. Здесь рождается ветер. Здесь для выживания и роста приходится совершать сверхусилия, искать сверхрешения. Для Алексея Вахрушева, рожденного в Анадыре, Север больше чем географическое понятие – это сокровенный центр космоса, пограничье миров, край поэтов и шаманов. Чукотка – метафизическое пространство, в котором сохранились многобожие, трансцендентные измерения, связь времен. «Особенности национальной жизни» в суровом, неласковом и в то же время ослепительно красивом крае диктует сама диалектика места действия. Полуостров – единственная континентальная часть Азии в Западном полушарии. Здесь неразделимы жесткие обстоятельства нескончаемого поединка с природой и мудрое понимание ее законов, коренное, корневое и поэтическое сознание, романтика и жесткость. И в каждом кадре фильма (не только в анимации, но и во вроде бы сугубо прозаических сценах морского промысла) сквозь реальность просвечивает мифопоэтическое ви́дение.

В фильме сплетены две сюжетные линии: документально зафиксированная в реальном времени добыча морского зверя в холодных морях Берингова пролива, на снежных отлогах, на скальных выступах берега – и миф «о женщине, которая родила кита», рассказанный средствами

анимационного кино. Проза и поэзия, реальность и метафора неразделимы, подпитывают, прорастают друг сквозь друга, соединяясь практически бесшовно.

Анимация – не иллюстрация, не дополнение к документальным кадрам (как это часто случается в анимадоке). Одушевленные, вылепленные из скульптурного пластилина герои – одновременно объемные и плоские – напоминают ожившие древние петроглифы. Они словно сходят в экран с наскальной живописи. Рисунок оживает, но не в реалистической – в условной манере. Ощущение, будто сам петроглиф задышал, побежал в отсветах живого огня. Анимация предъявляет область незримого, запредельного, откуда черпают силы, вдохновение, эмоции.

«Книга моря», режиссер Алексей Вахрушев

Чукчей и эскимосов называют людьми, живущими лицом к морю. Для них и работа, и сама жизнь – через невозможное усилие. В их понимании человек не властитель, не хозяин природы. Он соразмерен миру, в котором живет и который считает своим домом. При этом человек знает, чувствует, что силен. Что неохватен и бесконечен, как мир, в котором живет. Человек – необозримая и неотъемлемая часть мира, населенного множеством духов, сущностей. Наших запредельных братьев. Восхождение человека достигается не просто через усилие, но «в мифическом озарении».

…Люди в унтах с помощью длинных собачьих упряжек тащат по снегу лодки. Лодки достигают воды. Гарпун летит в кита. В тело нерпы. Охотник падает в воду. Его быстро вытягивают. Надо переодеваться. Вода бежит навстречу лодке. Надо спешить, пока вода не застыла. Начинается легенда.

…Одна из жен охотника не может иметь детей. Ее, несчастную, и приметил кит. И когда она готовила и пела, кит приплывал – слушал влюбленно.

В легенду о рождении кита вписаны другие увлекательные истории: о бойне между двумя народами, о том, как море, обидевшись, перестало кормить людей. И люди, чтобы не умереть от голода, ушли к оленным людям. Вот и забыли свою родину, забыли кита. Стали людьми без прошлого. Библейский охотник, подобно Моисею, много лет водит лишенный памяти народ в поисках своей земли. Пока они не вернутся к земле предков у моря и на этом краешке суши поселятся. Без высших сил, разумеется, не обходится. Женщина, родившая кита, вернет людям память. Женщина-нерпа пригонит косяк трески людям.

В анимации стрелы летят дождем, на лицах людей – воинственные маски зверей. В анимации обряд у огня. Души от костра поднимаются в небо, над гулко звучащими бубнами кружится созвездие китов.

«Книга моря»

Постепенно это мифопоэтическое пространство вбирает в себя всю историю, рассказанную в неигровой части кино. А может быть, пространство это вообще выходит и за пределы самого фильма, ставя под сомнение наши материалистические представления о мире.

Камера подпрыгивает вместе с лодкой над волной. Замирает на снегу вместе с охотниками. Охотники ползут по каменистым утесам. Редкие птицы, красно-серые. Небо и вода смыкаются на линии горизонта, и два солнца – небесное и морское – смотрятся друг в друга.

Врач в прологе предупреждает одного из охотников: никаких нагрузок, никакой охоты. Пока есть шовные материалы, надо делать операцию, а то сердце не выдержит. Потом мы увидим его на охоте.

А вот и герой фильма, семидесятичетырехлетний охотник. Александр Дмитриевич Емельянов. Следим за его долгой изнурительной охотой. Думаем и о его сердце. «Несколько десятков метров до нерпы, как бы нам пройти их… Не уйдешь, голубушка», – приговаривает себе под нос Александр Дмитриевич.

Люди на снегу – белое на белом. Негде спрятаться. «Отсюда стрелять – голову не видно. Надо отползать». В кадре старик терпеливо, настойчиво, мучительно, на протяжении многих часов пытается добыть нерпу. Не смог. Сил не хватило. Но, как ребенок, радуется удаче молодого напарника.

«Йих, как мне тяжело. Ноги устали. Голова болит. О господи! Кто бы знал, как я устал», – приговаривает герой. И слышится в его словах стон хемингуэевского старика, в котором смешаны стойкость и поражение: «Я устал так, как не уставал ни разу в жизни, а между тем ветер усиливается». «Старик и море» больше чем просто аллюзия – магия трагической истории отсветом ложится и на сюжет «Книги моря», и на ее героев.

Емельянов – чукотский старейшина, интеллигентный человек, в прошлом журналист окружного радио. Радеющий за сохранение своего языка и культуры чукчей. Дон Кихот. Спустя год после съемок он в одиночку ушел на промысел и пропал. Искали его несколько недель. А когда из бухты Святого Лаврентия вынесло лед, море выбросило на берег его тело. Он был голый по пояс – раздевался, чтобы не мешала одежда. Пытался выбраться. Но был уже слаб. Все-таки семьдесят четыре года. И все же не сдавался до последнего. Боролся с морем. Мужчина. Охотник.

Китобойная охота и охота на нерпу, снятые в реальном времени, не просто вписаны в онтологию «края земли». Они поднимают промысел на «высокие широты», поддерживая связанность мифологии и реальности. Вахрушев поэтизирует эту гармонию, в которой человек лишь органичная часть всеобщего космоса. Действие поднимается на уровень метафоры, поддерживая связь с первобытной, природной, изначальной жизнью. Кита вытягивают всем миром: «Спасибо тебе, море, за кита. Ты поделилось с нами».

Видим внутри зрачка бешеный бег людей: красную шкуру нерпы нужно привязать к ноздрям кита. Кит уйдет в море, а спустя год приведет людям много китов. В какой-то момент анимация полностью смешивается, сливается с неигровым кино. Происходит объединение профанного и волшебного, будничного трудного промысла с сюжетами Нового Завета (символизация Христа в образе рыбы, сакрализация жертвы). А рядом языческие мотивы: предки учили северный народ поклоняться «живым существам»: горам, рекам, морям, берегам, рассвету, зениту солнца – только так можно обнаружить собственное «я». А жизнь человека – часть и развитие неостановимого сюжета общей мифологии, в которой «я» и мир неразделимы.

Анимация самая простая. Только так и можно изображать архаичные легенды и верования. Тотальная дихотомия пластических образов. Женщина, рожающая кита. Медведица, на коленях которой медвежонок и человеческий сын. Юноша, выходящий из ноздрей кита. Анимационные полумифические существа: руки до земли; шкуры, сросшиеся с телом; лица людей.

Вахрушев вступает в пределы мифа, обживает его по-свойски. Чукотка для него место силы. Он родился в Анадыре. Вырос, вся родня здесь. Для него этот сказочный мир, который веками создавали люди, – его мир. В нем самом течет кровь коренных жителей Северо-Восточной Сибири – эскимосов и чуванцев, одного из древних племен юкагирской группы. В советские времена в его паспорте в графе национальность значилось «эскимос». Едва ли не во всех картинах Вахрушева первостепенна тема единства духовной культуры и утлой реальности, потустороннего – и бытового. Он помнит время, когда Чукотка была другой. Когда береговых жителей было много.

Алексей Вахрушев не только ответственный и вдумчивый режиссер, но еще и ученый, научный сотрудник Института этнологии и антропологии имени Н.Н.Миклухо-Маклая РАН, исследующий тайны эскимосской земли, истоки и причины расселения племен, родов на скальных берегах, откосах.

За рамками зрелищного кино, настоящего документального блокбастера, – объем глобальной трагедии. Многонациональный народ постепенно, но неотвратимо исчезает. В 50-е годы XX века во время кампании ликвидации неперспективных деревень эскимосов и другие народы срывали с места. Племена, кланы (у которых была своя разумная система расселения) разрывали, разбрасывали, заселяя в крупные села. Убирали, прятали подальше от государственной границы, от границы с Америкой, в глубь полуострова. Этносы вырывали с корнями. Этот гибельный процесс в 90-е обрел ускорение. Сегодня чукчи, эскимосы и другие северные народы живут в обычных поселках, с телевизорами, машинами, спутниковыми антеннами. Пытаются сохранить идентичность, как бы сложно ни было. Духовная культура, или, говоря научным языком, сложные нейронные связи, окончательно никуда не исчезла, силы берут оттуда, что неявлено…

Кстати, когда Владимир Богораз в начале XX века в составе научной экспедиции поехал к чукчам и эскимосам, уже тогда он говорил об опасности их исчезновения. И при всех пессимистичных прогнозах, при всем чудовищном социальном истреблении они продолжают жить. Хотя, по мнению Вахрушева, эскимосская земля практически исчезла, затонула, как Атлантида. Люди живут, где им велели, рожают, охотятся. Но не разделить, не ампутировать прошлое от настоящего. Сегодняшние люди Чукотки точно так же, как их предки, идут сквозь пургу навстречу ветру. Молят ветер утихнуть. Проводят кормление огня, обряды и ритуалы. Приносят жертву звезде Альтаир. Человек, живущий среди льда и снега, добывает и оберегает огонь – внешний и внутренний, согревая им свой космос. Для Вахрушева чрезвычайно важна и ценна эта преемственность обыкновений, обрядов, кодов, ценностей.

«Книга моря» – поддержанный музыкой широкого дыхания и шумом океана современный эпос. Режиссер рассказывает, что снимали бесконечно и море, и сушу, но сушу «вырезали», в фильм «вошло только море, берег остался за кадром. Потому что только в море охотник

живет по-настоящему». Эта фраза многое объясняет. Ощущение, что море действительно «вошло», заняло все пространство экрана. Вахрушев пытается визуализировать не столько сюжет, сколько мир, пространство, из которого черпают силы жизни. Благодаря этому органичному соединению анимационного и неигрового кино режиссеру удалось показать на экране, прочувствовать не только бесконечность северного края земли, но и нерв, энергию, тайну бесконечного внутреннего пространства человека.

Работа складывалась чудовищно трудно. Анимадок «Книга моря» о морских охотниках Чукотки, лоринских морзверобоях создавался пять лет. Помимо сложных съемок в суровом диком крае многомесячная работа с режиссером-аниматором Эдуардом Беляевым –

«Книга моря»

полноценным соавтором фильма. Последние месяцы трудились вдвоем. Эдуард лепил и одушевлял. Вахрушев занимался многослойным монтажом (компоузингом) анимации. За полгода они сделали пятнадцать экранных минут. Сцена, в которой женщина-нерпа гонит рыбу, вообще непрерывная анимация 23 секунды. Сорок дней Алексей Вахрушев потратил на ее компоузинг, в сцене полторы тысячи слоев.

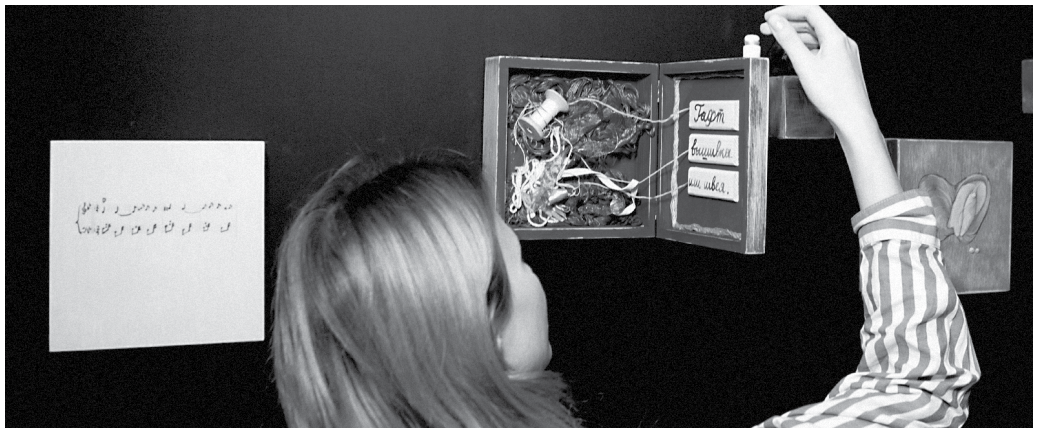
Беляев работает в технологии «объемная фреска», «пластилиновая перекладка». Материал для анимации в «Книге моря» – скульптурный пластилин, податливый, но требующий тепла рук, иначе он быстро застынет. Из-за сверхнапряженной многомесячной работы у Беляева начались проблемы с ногами. В фильме есть фрагмент, когда женщина, родившая китенка, выползает на берег, чтобы увидеть китов. После завершения ее съемки Беляев сказал: «Свои ноги я отдал этой женщине»...

В альманахе «Гора самоцветов» запомнился фильм Беляева «Солдат и смерть» (2006), в котором сказки на печи греются, а нубийцы из жары выпекают миражи, водяной у лешего дудку украл – вся деревня под воду и ушла, чертовщина щами потчует, а белый свет с тем светом кадриль танцует. Еще чудеснее его эскимосская сказка «Девочка, которая порезала пальчик». В этой пластилиновой фреске люди и фантастические существа в плоскостном изображении, стилизованном под древние рисунки, выглядят одинаково неправдоподобно. Великанша Мойрызпах голодна ужасно, потому и ловит маленьких девочек, тут же четырехрукавная камлейка, лиса по имени Туман, ягодный кит, братья-вороны. Но если порезанным пальцем нарисовать гору – то будет настоящая гора.

Конечно, счастье, что Вахрушев и Беляев нашли друг друга. Они говорят на одном языке волшебства, абсурда, этники и чудного юмора.

За первую часть чукотской дилогии «Книга тундры: Повесть о Вуквукае – маленьком камне» про старейшину чукотского оленеводческого рода и многотысячное стадо оленей Вахрушев получил все возможные награды – от «Ники», «Белого слона» до «Лавровой ветви». Новый фильм поначалу финансировался Минкультом. И на каком-то этапе даже был награжден лично министром как лучшая документальная картина года. Было это почти три года назад, когда была сделана только часть большой работы. Подарили грамоту и чашку. Хвалили. Дополнительных денег на окончание многотрудного кино не дали. Но кинокомпания с говорящим названием «Высокие широты» работу не оставила. Вахрушев и Беляев, точно как герой «Старика и море» к рыбе, оказались накрепко привязаны к своей картине. Они работали месяцами от зари до заката без выходных (за исключением одного дня – 1 января) и, может быть, в утешение вспоминали ставшие хрестоматийными слова: «Даже не смей думать, что ты можешь не выдержать… А как легко становится, когда ты побежден! Я и не знал, что это так легко… Кто же тебя победил, старик?.. – Никто, – ответил он сам себе. – Просто я слишком далеко ушел в море». ◆

Винзавод. *НОВЫЕ ИМЕНА*
Открытые студии



«Открытые студии» – проект Фонда поддержки современного искусства Винзавод, запущенный в 2017 году. Он институционально призван закрыть дефицит творческих и доступных пространств для начинающих художников в современном искусстве. «Открытые студии» – открытая для посетителей площадка, впервые в Москве объединившая принципы мастерской, резиденции и арт-школы на базе одной из ведущих российских арт-институций. «Студии» предоставляют художникам комфортное место для реализации творческих замыслов в соседстве с лучшими московскими галереями современного искусства, а также создают для них интересную и полезную образовательную среду.

11 февраля в «Студиях» откроется выставка «Общий стол», исследующая сам процесс создания и функционирования групповой выставки. Название отсылает к модному сейчас ресторанному тренду, когда все гости приглашаются за один накрытый стол, и таким образом создается ситуация диалога не знакомых до этого людей, как это происходило в Европе 18 века. Сам стол, который помещен в центр экспозиции, и к которому приглашаются зрители и художники, как нельзя лучше отражает демократические принципы «Открытых студий Винзавода», где зритель в любой момент имеет доступ не только к произведению, но и к автору, и к процессу создания работы.

За первый сезон работы проекта 8 российских художников и 2 иностранных резидента выполнили в «Студиях» более 100 работ. Итог развития художниками своих проектов в «Студиях» – участие их групповой выставки «Победа над белым» в Специальной программе шестой Московской международной биеннале молодого искусства и коллаборация с дизайнерами фэшн-форума Be In Open, в рамках которой трое художников участвовали в создании коллекции с элементами своих картин.

Фокусом второго сезона проекта стала самоорганизация: резиденты студий самостоятельно инициировали дополнительные активности, коммуникации, проекты для участия. В рамках проекта Таня Клят, Катя Гаркушко, Андрей Андреев, Слава ПТРК, Лиза Штормит, Наталья Гудович, Михаил Левиус и Маша Иванова создавали новые объекты и приобретали коммуникативные навыки для свободного диалога внутри художественного сообщества, создали парфюмерную инсталляцию с гипсовыми скульптурами, провели мастер-класс по созданию скульптурных свечей, участвовали в дискуссиях по VR-технологиям и авторскому праву.

22 февраля начнется open-call для участия в третьем сезоне проекта. Подать заявку можно на сайте «Студий».

studios.winzavod.ru

ЦСИ Винзавод, 4-й Сыромятнический переулок, 1/8, Москва
+7 (495) 917 46 46, info@winzavod.ru, winzavod.ru

Алексей Филиппов

ПЯТЬ БУКВ, ПЕРВАЯ «Ж»

«Кроссворд»
Автор сценария, режиссер, оператор София Данилина
Школа документального кино Марины Разбежкиной
Россия
2018

И все осветилось. С объектива как будто сдернули непроницаемую занавеску. В воздухе повис едва различимый стон половицы, благодаря которому создается эффект микроверсии Большого взрыва: свет и звук зарождаются на экране почти синхронно. Реальность явила себя.

«Кроссворд» Софии Данилиной врывается в жизнь героев на вдохе, на полуслове – как будто всевидящее око, переключаясь между каналами, лениво задержалось именно тут. Деревенский дом с бело-бирюзовой стеной и драпированной в тон кроватью. Ближе к углу копятся старые и новые семейные фотоснимки, краткий коллаж какой-то жизни. Немолодой мужчина Игорь Мудрецов и его пожилая мать Надежда. То ли летнее воссоединение родственников, то ли долгий-долгий совместный быт. Судя по снимкам – всегда без отца. Они обмениваются дежурными репликами, совершают ежедневные или просто регулярные домашние ритуалы (вроде смотрения телевизора или покраски материнских волос), в свободное от рутины время вдвоем корпят над очередным кроссвордом. Надежда решает, Игорь с невозмутимой издевкой подсказывает.

Все это время камера (Данилина здесь и оператор) прячется в углу, выглядывает из-за лома, загаженного сажей; слегка покачивается за спиной Игоря, когда он потешно кричит на пришлых кур; как будто вполоборота поглядывает в телевизор, когда мать и сын слушают репортаж про нашествие марокканской саранчи. «Марокканская», – деловито качает головой Мудрецов, невольно копируя пластику мудрецов деревенских – из советских мультфильмов.

А как они оба интонируют: «Леопёрдовая Надя», «кра́дится и кра́дится»… Речь тут живет какой-то

отдельной, своей жизнью, не укладывающейся в занимательность кроссворда. Данилина вообще снимает о том, что в заданные рамки обычно не помещается. В двадцать минут не влезает целая жизнь, в кадр не всегда помещается весь персонаж, даже единицы социального взаимодействия – слова – тут больше их первых словарных значений. Тем более корявой формулировки из кроссворда. Не случайно картина начинается с юмористического пролога. «Очень медлительный зверь», – читает описание Надежда. «Опоссум», – бурчит Игорь. Самое смешное, что подходит.

Так и «Кроссворд», втиснутый в двадцать одну минуту самых обычных сцен, – ребус о человеческой жизни. Одна исполинская загадка с парой известных букв, а рядом – двое опытных пользователей

«Кроссворд», режиссер София Данилина

собственного микрокосма. Они настолько обжили это пространство и время, что ни на секунду не пускаются в откровения, как порой бывает перед документальной камерой. Здесь все ясно и знакомо, а возможно, и давно осточертело. Они общаются без цели услышать и быть услышанными, будто на автомате. Присказки, перебранки, печки-лавочки, шепоты и крики. Стелющаяся по земле неопрятная магия повседневности.

Как принято в Школе Марины Разбежкиной, Данилина подбирается к персонажам на расстояние вытянутой руки, но дальше случается не интимный портрет в интерьерах, а видеоэссе о незаметной борьбе порядка и хаоса, четкости смыслов, а также об их отсутствии. Как в «Короле Лире» Дениса Клеблеева, другого разбежкинца и куратора «Кроссворда», занятная и снятая без изысков ситуация прокарябывает ногтем дырку в экзистенциальное пространство.

У Клеблеева пожилой мужчина мечтает сыграть Лира, с которым у него близкий жизненный опыт: тюремный срок за какие-то

махинации, разорвавшиеся отношения с одними родственниками и исключительно меркантильные с другими. Зарисовка из его жизни принимает характер шекспировской трагедии – о вечном сообщении реальности и искусства, об отцах и детях, о нескончаемом одиночестве, наконец.

София Данилина разворачивает метафору: чужая (да и своя) жизнь – кроссворд, загадка, уравнение с таким количеством неизвестных, что проще запечатлеть только видимое. Документальный принцип «вошел-и-вышел» тут работает безотказно: фильм вторгается в дом на скрипе половицы, а покидает его на выдохе, на повисшей паузе.

Метавшаяся между беспристрастностью и любопытством камера только на прощание дает мощный акцент: рассматривает угол с фотографиями. Игорь и Надя. Когда-то давным-давно – и уже в 2017-м. Что происходило между этими снимками, что скрывается за их дежурными перебранками? Никакой определенности. Даже имена и характер их отношений выясняются между делом, практически случайно. Никаких лишних акцентов.

Взгляд камеры устремлен одновременно на предметы и их значение: на ту самую пару – «ответ» и «лапидарный вопрос». Вещественный мир фильма порождает непроизвольную художественность, как у любителя помучить декораторов Уэса Андерсона или как в ироническом и поэтическом «Патерсоне» Джима Джармуша. У последнего, к слову, будет уместно позаимствовать цитату из стихотворца Уильяма Карлоса Уильямса о том, что «смысл жизни в самой жизни».

«Кроссворд» предлагает понимать фразу двояко: просто наблюдать за обаятельной в своей неприкаянности бытовухой, полной словесно-психологических нюансов, или тщетно упорядочивать хаос мироздания с помощью многочисленных крошечных отмычек.

Узоры на поношенной одежде. Сочетающиеся оттенки стен и белья. Брошенные куда-то в пустоту фразы: «Вся жара идет сюда», «Над нами никого нет». Наконец, футболка Игоря с изображением солнца и луны. Чем дольше камера всматривается в эти непримечательные вещи, тем важнее они могут показаться. Ключ к этой галерее противоположностей, в конце концов, можно поискать хотя бы в расположении небесных тел. Здесь все находит себе пару: означающее и означаемое, мать и сын, город и деревня, архаика проселочной дороги и хайтек телефона на селфи-палке, плодоносные куры и уничтожающая посевы саранча (ма-рок-кан-ска-я).

Наблюдая за этим непричесанным потоком образов, легко поверить, что древо жизни произрастает из сора, череды незначительных подробностей и (будто бы) случайных эпизодов. Впрочем, от метафизики тут же хочется отмахнуться. Пустяки, дело житейское. ◆

Анастасия Сенченко

ПАМЯТЬ, ОГЛЯНИСЬ

«Обстоятельства места и времени»
Автор сценария, режиссер Дмитрий Кабаков
Операторы Дмитрий Кабаков, Сергей Зезюльков, Кястутис Плевокас, Надежда Наумова
Производство: Дмитрий Кабаков
Латвия – Россия
2018

«Я родился не здесь» – с этой фразы начинается история о чужаках. Перед нами панорама с аккуратными участками. Вот лес, вот пруд, вот школа и железная дорога… Голос режиссера продолжает рассказывать, как устроено пространство, где он провел всю жизнь. И хотя родители переехали в эти места, когда ему было три года, Дмитрий Кабаков с первой фразы соотносит себя с приезжими. «Обстоятельства места и времени» – рассказ о соседстве многочисленной семьи Сафарбековых и пожилой четы Кабаковых в подмосковном поселке. Кажется, Жаворонки.

Махмуд Сафарбеков с женой и двумя детьми бежал от войны в Таджикистане. Их приютил пьющий племянник Кабакова-старшего. Теперь племянника уже нет в живых, а дом по завещанию отошел к церкви. Но местный священник пожалел приезжих, у которых к этому моменту народилось семь маленьких детей, и разрешил им остаться на какое-то время. Отведенный срок подходит к концу, и вскоре им придется искать новый дом. Генрих Иванович и Виктория Сигизмундовна наблюдают за жизнью Сафарбековых, а режиссер (их сын) тем временем иронично отмечает параллели и точки непринятия разных кланов.

Истории о том, как эти не похожие друг на друга семьи оказались на одном участке земли в одно время, происходят за кадром. Старший сын Мухаммад, как и режиссер, не помнит места своего рождения. Он так и не овладел русским языком, не сумел учиться в местной школе. Как и бабушка Кабакова, иммигрировавшая в СССР полька, которой тоже долгое время не давался русский. Похожие только в частных деталях семейные хроники – это истории проникновения/погружения в «обстоятельства места и времени», это попытки укорениться.

«Обстоятельства места и времени», режиссер Дмитрий Кабаков

До того как герои поведают о себе, режиссер расскажет обо всех пришлых в эту местность. Напомнит о том, как финно-угров сменили вятичи и варяги, растворились в этих широтах. Как приходили сюда литовцы, монголы, поляки, французы, кто-то оставляя следы, кто-то оседая на время или исчезая насовсем. Исход тех далеких миграций определили те же обстоятельства – время и пространство. Разница в масштабах перемещений и временно́й дистанции становится как бы общим планом подмосковной местности, пренебрегающей заборами, границами. Однако этот план внезапно фокусируется режиссером на крупным плане Мухаммада.

Для этого мальчика, как и для всех детей Сафарбековых, не существует другого пространства, которое можно было бы считать домом, а значит, это их единственный дом. Наблюдая за ним, Кабаков рассказывает собственную историю – историю взаимодействия. Пристальный взгляд в Другого позволяет преодолеть культурные, языковые и прочие преграды. Они устраняются в пространстве памяти и личного опыта, который позволяет пресечь в конкретном человеке образ чужестранца, фигуру чужеродную.

Важно, что Кабаков неизменно избегает (условного) среднего плана. С высоты – буквально – птичьего полета не видно земных заборов, но и людей. А крупный план частной жизни исключает отчуждение. Зато он позволяет либо всматриваться в лица, пейзажи, либо в какой-то момент обнаружить, что этого мира уже нет – нет того колодца, того дома, тех людей.

В «Обстоятельствах…» найдется место и время для анекдотической истории тихой войны с ограждениями. Местные рабочие железной дороги перегородили вход на платформу. Одни работяги решетку постоянно чинят и приваривают к ней новые части, другие же без устали отгибают прутья и приставляют самодельную лестницу. Где-то неподалеку жители поселка невозмутимо прогуливаются вдоль забора с большой надписью «Россия для русских».

Несмотря на преграды официальных инстанций, будь то церковь или школа, неславяне давно уже стали частью если не местного населения, то этой земли и этого времени, в которые они вросли.

«Обстоятельства места и времени» смонтированы с жесткой убежденностью сломать, преодолеть преграды – и внутренние, и буквальные. Естественные рамки изображения – окна, дверные проемы, изгороди – имеют здесь и символическую, так сказать, окраску. Кадрирование становится приемом, убеждающим, что сегодня потребность в границах – реакция на мантру про «мир без границ». Преодолевая какую-то одну из границ (ментальных или физических), мы тут же упираемся в другую. И так практически до бесконечности. Ностальгические порывы режиссера, решившегося взглянуть на родной поселок со стороны и изнутри, набухли по ходу съемок почти романным повествованием. Жаль только, что в этот почтенный жанр вкралась излишняя риторика. Впрочем, эпизоды с молчаливой реактивностью скептичного папы режиссера или терпеливые уроки английского, которые дает маленькому таджику мама Дмитрия Кабакова, свидетельствуют о том, что их сын способен «просто» снимать, а не забалтывать очень разнохарактерных персонажей. Родных и пришлых. ◆

Тимур Алиев

ВЫТЕСНЕНИЕ ПОКОЙНЫХ

«Осколки звезд сорвутся с неба и исчезнут»
Автор сценария, режиссер, оператор Петр Старостин
Видеостудия «Грустный дятел» (Sad Woodpecker)
Россия
2018

Картина Петра Старостина «Осколки звезд сорвутся с неба и исчезнут» – ультраличная история, которая для ее автора оказалась, видимо, средством психотерапии.

До появления «Осколков...» Петр был известен как бывший кавээнщик, режиссер короткометражного кино и основатель приморской видеостудии «Грустный дятел». Его короткометражная лента «Спасибо» (2014) о семейных ценностях три года назад побывала в программе Cannes Short Film Corner. В 2017-м короткий метр «Выпускной» попал в одну из внеконкурсных программ фестиваля «Артдокфест». В центре дебютного полнометражного фильма Старостина – смерть его матери, Ольги.

С известия об этом картина и начинается. Мы наблюдаем еще ничего не подозревающих Петра и его жену Альбину на съемочной площадке некоего ролика. Трагическая новость врывается в размеренную работу режиссера по телефону. Отец сообщает: «Мать умерла». Известие ошеломляет. Теперь сюжет разбит на две параллельные истории: до и после.

В одной из них – жизнь семьи сразу после смерти Ольги. Черно-белое изображение: укладывание тела в мешки, переговоры с ритуальным агентством и церковными служащими, опись вещей, слезы, похороны…

В другой – хроника из домашнего архива. Празднование Нового года 31 декабря 2017-го, Ольга рассказывает о своей юности, свадьбе, былых обидах и вообще делится сокровенными признаниями…

Снимать маму Старостин стал за некоторое время до ее смерти. Хотел погасить собственный стресс, копившийся не один год. По словам режиссера, он знал, что в скором времени его сильно пьющей мамы не станет. При этом никакой эксплуатации взрывного сюжета в фильме нет.

Делать личное документальное кино для этого режиссера не в новинку. Дебютное «Спасибо» тоже своего рода психотерапия: предмет сублимации детской травмы и одновременно желание стать лучшим родителем, чем его собственные. В пятнадцатиминутной картине режиссер отправляется со своими детьми в Ульяновск к еще здравствующим тогда бабушке и дедушке, поскольку они никогда не видели правнуков. Ныне стариков уже нет в живых, но у детей благодаря поездке останутся воспоминания, а благодаря фильму – цветные изображения прабабушки и прадедушки, их голоса. Примечательно, что с этой короткометражкой «Осколки...» роднит еще и название. «Осколки звезд сорвутся с неба и исчезнут бесполезно» – строчка из

«Осколки звезд сорвутся с неба и исчезнут», режиссер Петр Старостин

песни «Бесполезно» группы «Валентин Стрыкало», чьи композиции звучат в фильме «Спасибо».

Однако полный метр был задуман все-таки с другим посылом: не сохранить воспоминания, а избавиться от них. Груз жизни с матерью – будто камень на шее режиссера. Их отношения – настоящая школа выживания для Петра. Проходя мимо одноклассников вместе с мамой, держащей его за руку, он думал: «Лучше бы они меня не видели». Всю эту ненависть, боль, комплексы, зависимость спустя годы режиссер выместил в публичное пространство, показав своих родителей максимально откровенно. Быть может, даже слишком.

На экране, что называется, обычная семья. И в каком-то смысле универсальная. Частная боль, нуждающаяся в психотерапевтической проработке, требует от зрителя особенного – жестокого и даже неприятного – подключения.

Благодаря архивному материалу, который снимал Старостин, зрители знакомятся с его матерью. Ольге было пятьдесят девять лет. Еще совсем не старуха, она прячет неухоженное тело в махровый халат,

ругает прошедший 2017-й, гневается («Мы – как эти собаки»), держа в руках маленькие фигурки животных, и пьет водку… На стенах квартиры, давно не ремонтированной, развешаны черно-белые фотографии детей, которые уже выросли и покинули отчий дом.

Старостин выбирает для своего рассказа сверхкрупные планы, и смотреть на экран порой становится невыносимо. Ольга рассказывает о том, как познакомилась с мужем, как начали жить вместе, растить детей. Цветная хроника прошлой жизни перемежается черно-белой или, точнее, серой гаммой и длинным интервью с отцом после смерти жены.

«Осколки…», разлетаясь на две линии повествования, помимо терапевтических целей пытаются ответить на главный для Старостина вопрос: «Как же так вышло?» Почему нормальная вроде бы женщи-

«Осколки звезд сорвутся с неба и исчезнут»

на вдруг закрывается от близких людей, начинает беспробудно пить, называет себя старухой и становится чужой среди своих? При этом мотивов подобного существования Ольги зрители не узнают. Смерть, с которой начинается фильм, словно кошмар, требует от режиссера «разбирательств» со своей семьей.

Но и требует от него – отдельная интрига – холодного наблюдения над похоронной индустрией. Благодаря спонтанным съемкам (во всяком случае, так они выглядят в большинстве эпизодов) на экране панорама крупных планов ритуальных агентов, служителей церкви, батюшки, с которым советуют «договориться на отпевание подешевле»… Тоже, надо признать, кошмар. Но – в отличие от эпизодов с живой и мертвой матерью – не агрессивный.

В фильме «Госпожа Фан» знаменитый китайский режиссер Ван Бин запечатлел бесстрастную и одновременно безжалостную хронику, которая фиксировала увядание престарелой героини, ставшей подобием

мумии. Ван Бин говорит о человеческой трагедии, не соблазняясь символикой. А Старостин норовит вставить в кадр метафоры: отец приходит на похороны жены в футболке с портретом Сергея Бодрова и принтом «В чем сила, брат?», снятой крупным планом. На похоронном автобусе мелькнет надпись «Груз 200».

В «Госпоже Фан» (благодаря съемке почти или на самом деле в режиме реального времени) возникает эффект сопричастности героине – умирающей женщине, которая не может ни говорить, ни двигаться. В «Осколках…» зрителей преследует «запах тлена», который обволакивает сложные семейные отношения. А домашние «скелеты» вываливаются из шкафа – из рассказов Ольги и монологов отца режиссера. В архивном материале семейные праздники Старостиных не очень-то радостны, несмотря на ритуальное времяпрепровождение за скромным столом.

Семейные празднества становились мизансценой, в которой участники застолья начинают «выяснять отношения». Как в «Торжестве» Томаса Винтерберга, «Сьераневаде» Кристи Пуйю, «Меланхолии» Ларса фон Триера и других картинах. «Осколки…» замыслены как радикальный проект, в котором не торжество, а похороны провоцируют тайную недоброжелательность, обиды, травмы.

Из монолога Ольги мы узнаем, что Петр Старостин – нежеланный ребенок («Я его никогда не любила. Вышла по залету. Девочку хотела, а родился ты»). Про множественные аборты («Я еще дочку хотела, а он – ни в какую, погнал на аборт»). О решении развестись. И о примирении с отцом автора фильма под давлением обстоятельств («Я развестись хотела, но залепетали: «У тебя сын!»).

Эту семью объединяет нелюбовь. Но до безжалостного и тонкого фильма Андрея Звягинцева «Нелюбовь» молодому документалисту все еще далеко.

Разумеется, «Осколки…» – это опыт кинотерапии. Это желание режиссера проработать, не щадя своих близких, живых и мертвых, собственный ужас в отношениях с ними, в восприятии их (и своей тоже) исковерканной реальности. Но можно было бы сказать и так: это документальное поколенческое кино о том, как (не) надо жить, чтобы (не) было стыдно умирать. ◆

Светлана Семенчук

НЕВЕСЕЛАЯ НАУКА

«Уроки мужества»
Автор сценария, режиссер Александр Зубовленко
Оператор Мария Голуб
Белоруссия
2018

В начале двухтысячных в российские школы вернулись так называемые уроки мужества. Содержание этих занятий, как правило, приуроченных к той или иной календарной дате, обычно ограничивалось избирательным историческим экскурсом в героику времен второй мировой, реже – афганской кампании. Образовательная новация широко обсуждалась; в интернете, в прессе тех лет можно без труда найти и одобрительные отклики, и многочисленную критику. Особенно критиковали занятия, посвященные памяти воинов, погибших в Афганистане. Дело в том, что ракурс освещения той войны с советских времен не изменился, сведенный к почитанию памяти и восхвалению бойцов, «погибших при исполнении [интернационального] долга за пределами Отечества». При этом ни содержание долга, ни его соответствие правовой ситуации не освещается и не осмысляется. Но противоречивой была и логика традиционных уроков мужества: с одной стороны, школьникам рассказывали о тех, с кого они должны были «брать пример», с другой – тогдашний государственный курс, отражаемый и в педагогике, сводился к формуле «не допустить [беды, войны, катаклизма]», что, по идее, должно было в зародыше, как ересь, пресекать в учениках саму мысль о том, что когда-либо в их жизни настанет эта страшная необходимость благородного самопожертвования. Главными, чуть ли не единственными врагами тогда считались террористы, преимущественно исламистские, и по умолчанию подразумевалось – и всячески внушалось населению, – что с ними разберутся и уже разбираются высококвалифицированные спецслужбы, а не мирные граждане, от которых требуются разве что известная бдительность и законопослушание.

В отличие от нулевых, нынешнюю ситуацию уже нельзя назвать двусмысленной. Военный бюджет растет. Новости внешней политики уже много лет подряд формируют представления о России в кольце врагов. О России, у которой нет и не может быть никаких союзников, кроме тактических, временных, ненадежных, готовых предать в любую минуту. Одновременно пропаганда внушает мысль о нашем военном могуществе, о праве сильного, о вежливых людях, которым все по плечу – была бы поставлена задача. Телевидение регулярно рассказывает о все новых видах вооружения и показывает, как президент воодушевлен этими разработками. Как часть этого многостороннего и пугающего процесса в стране повсюду открываются военно-патриотические клубы, в которых дети занимаются физической подготовкой, историей, пением, хореографией – все с милитаристским уклоном и под аккомпанемент соответствующей воспитательной риторики, внушающей учащимся не задавать лишних вопросов, беспрекословно слушаться наставника и развивать боевые навыки. Занятия проходят на открытом воздухе, в спортзалах и в обычных классах, напоминающих кабинеты НВП в советских школах. На доске учительским ровным почерком выведено слово «легион». На стенах висят плакаты, рассказывающие о солдатском шаге, построениях, составных частях пулемета и гранаты.

Фильм Александра Зубовленко «Уроки мужества» кажется бесстрастным документом, показывающим, как проходит обучение в одном таком военно-патриотическом клубе (его данные в фильме не указаны, что дает основание для более широкого, символического прочтения). Никакого обличительного пафоса в картине, состоящей из смонтированных отдельных занятий, нет, и это ее достоинство. Точка зрения режиссера – место ученика, это превращает зрителя из свидетеля в невольного участника происходящего и в отдельных сценах смещает его внимание с визуального ряда на громкий, четкий голос наставника.

В спортзале учащиеся младших классов выполняют упражнения: ходят гуськом, делают выпады, отрабатывают кувырки, но в общем контексте эти действия обретают дополнительные смыслы. Камера останавливается на девочке, сложившей руки «пистолетом». В другом кадре группа постарше раз за разом повторяет привычные с детства упражнения, но уже вместе с настоящими «калашниковыми». Потом мы видим, как парнишки, нагруженные автоматами, несут их по школьному коридору с той же будничной тоской, с какой любой другой школьник в соседней школе тащил бы мешок со «сменкой». «Калашников» стал неотъемлемым, привычным атрибутом их школьной реальности.

Учителей истории (точнее, истории военной доблести) заменили бывшие военнослужащие. Армейским языком они пересказывают события последних тридцати лет в пяти предложениях. Недавние десятилетия XX века преподносятся этими педагогами в жанре

«Уроки мужества», режиссер Александр Зубовленко

государственной/телевизионной паранойи: «Ни для кого не секрет, что против наших народов… русских… ведутся определенные действия по истреблению», нынешняя мировая политика состоит в том, что Россия находится в окружении врагов, которые вот сейчас – как и всегда – придумывают новый способ истребления («например, какой-нибудь вирус»).

Преподаватель в фильме Зубовленко убежден, что в 1990-е был осуществлен геноцид, но подробностей не раскрывает. Как и тогда, нынешний враг стремится уничтожить наше Отечество, а заодно истребить цвет нации (на свою к нему принадлежность суровый преподаватель также не забывает намекнуть). Позднесоветский миротворческий посыл «лишь бы не было войны», унаследованный ельцинским и отчасти первым путинским десятилетиями, давно вышел из употребления.

Ключевая сцена фильма – урок-дискуссия о том, в чем состоит смысл жизни. Разумеется, формат обсуждения противоречит установившейся в школе авторитарной системе, и дети хорошо об этом знают. (Так же, как знают, что лучше не высовываться, не рассчитывать на сострадание воспитателей, придерживаться определенного «мужского» стиля – в имидже и манерах – и так далее.) Поэтому на вопрос о смысле жизни никто из них не собирается отвечать. Вместо этого они, откровенно скучая, ждут правильного ответа от учителя, который, впрочем, не заставляет себя долго ждать и с удовольствием его формулирует. Смысл жизни согласно философии этого клуба (как и покровительствующего ему государства) заключается в том, чтобы «быть полезным». Поскольку только полезный обществу (читать: государству) гражданин может быть востребован и счастлив. Ораторский запал наставника, превратившего дискуссию в проповедь, комично прерывает уборщица – этот вечный и легко узнаваемый архетип любой советской

«Уроки мужества»

и постсоветской школы, – она хочет убраться в зале, а вечерний сбор в клубе как раз и мешает ей «быть полезной».

Пассивный культ исторического прошлого, тревожащий обломки пацифистской части еще перестроечной интеллигенции, превратился в активную подготовку к неизбежной будущей войне. Детей обучают боевым навыкам, сравнивают учения с военными действиями, приучают к мысли об убийстве врага или собственной смерти от его руки. Лексикон преподавателей, пригодный разве что для коротких команд и грубых шуток, никого из учеников не удивляет, как не вызывает вопросов военный неологизм «дострел», обозначающий повторный и контрольный выстрел в раненого противника. Все кажется обыденным, и все же в объектив камеры попадают слезы, разбитые носы, синяки, кровь на руках.

Творческая часть обучения продемонстрирована шоустоперами. В одном из них на заурядной школьной сцене группа подростков исполняет механический балет в стиле милитари (имитация боевых ударов под римейк песни «Кукушка»). Лучшее зрительское место занимает не то постановщик этого номера, не то чья-то родительница: встав ровно по центру вплотную к сцене, она снимает танцующих детей. Даже по спине ее видно, как она гордится. Затылки же однокашников-танцоров обездвижены и явно безразличны. В финальной точке танца центральная танцующая пара замирает в небезызвестной позе «рабочий и колхозница». На зеленой стене за сценой к потолку стремятся бумажные бабочки, вырезанные из цветной бумаги, рядом висят плакат «Праздник со слезами на глазах» и вручную изготовленная стенгазета «Москва – город-герой». По сцене разбросаны блестящие конфетти, что выглядит скорее как мусор, нежели украшение. Танцующие в большинстве лишены эмоций, потому что это «творчество» – такая же обязательно-принудительная часть невеселой военной науки.

Первая, действительно яркая реакция появляется, когда девушка Аня собирает и разбирает автомат за двадцать две секунды, опережая лучших из лучших в преимущественно мужском коллективе. Еще в фильме есть девушка Даша, с истерическим изнеможением проползающая под колючей проволокой во время полевых учений, все остальные ученики останутся безымянными.

Зимний двухдневный марш-бросок в рамках Спартакиады, посвященной Дню защитника Отечества и Дню православной молодежи, – завершение символической инициации. Наступает момент применения полученных умений и навыков. Именно здесь дети осознают необходимость упасть в сугроб по команде (иначе ты труп), именно здесь они учатся не спать сутками, не падать от усталости и с одного взгляда понимать, когда пришло время очищать автомат от снега. В походных условиях ученики почтительно перенимают словарь и манеры учителей, становясь платоновскими «мужичками» от войны, которая в расхожем понимании и есть их мир. В финале пути прошедших маршрут ждет награда – церемония, благословенная священниками РПЦ МП (еще одна примета времени), мизансцену для которой не смог бы придумать и самый матерый карикатурист, а следом самое главное – долгожданный глубокий сон в обнимку с привычной боевой амуницией.

Потерянным поколением называли и родившихся между двумя мировыми войнами, и безотцовщину 1960-х, и радикалов конца 1970-х – начала 1980-х, и даже детей 1990-х – зависимых от компьютеров и виртуальной реальности. Героев «Уроков мужества» скорее можно назвать поколением оставленным. Возможно, они действительно научатся терпеть боль и выполнять боевые задания в трудных условиях, не задавая лишних вопросов. Но если ничего этого не произойдет, если завтра не начнется «настоящая война» и не выпадет этим ребятам оказаться в «горячей точке», то они так и останутся с истошным криком «больно!» висеть вниз головой на канате, протянутом не над пропастью, но над матрасом. То есть попросту бесполезными и невостребованными. И в этом случае вопрос, ради каких патриотических целей применяется эта система воспитания, остается открытым. ◆

Вероника Хлебникова

ФЕЙК-МОЛЕБЕН

«Наш новый президент»
Our New President
Автор сценария, режиссер
Максим Поздоровкин
Third Party Films
США – Россия
2018

В 2006 году человеком года стал «Ты». Журнал Time выбрал на эту роль блогера, создателя любительского контента в сети и основателя «новой цифровой демократии». Обложка гласила: «Да, ты. Ты контролируешь век информации. Добро пожаловать в твой мир». Если бы не этот медийный трюк, выбирать пришлось бы между Уго Чавесом и тогдашним президентом Ирана Махмудом Ахмадинежадом, лидировавшими в голосовании аудитории.

В 2009-м Павел Костомаров и Александр Расторгуев вложили видеокамеры в руки персонажей их документальной драмы «Я тебя люблю». Примерно тогда же канадец Доминик Ганьон сложил из роликов с YouTube свою «Америка, покойся в мире по кусочкам» (RIP in Pieces America). Самодеятельное видео из интернета стало поводом к обновлению подвида кино, получившего название «кино без камеры» и смонтированного полностью из уже существующего видеоряда – видеоблогов, архивных записей, телеэфиров etc. Фильм Олега Мавроматти «Дуракам здесь не место» создан из фрагментов любительского видеоблога и элементов сетевого контента, а его «Обезьяна, страус и могила» драматически стилизует такой блог.

«Донбасс» Сергея Лозницы инсценирует с точностью до мизансцен видеозаписи, выложенные в сеть прототипами его героев. В более поздних и известных своих работах «С Севера» (Of the North) и «На Юг» (Going South) Ганьон создает только контекст, сами изображения найдены на общедоступных сетевых сервисах.

По тому же принципу монтажной контекстуализации отобранного материала, находящегося в свободном доступе, устроен фильм российско-американского режиссера Максима Поздоровкина «Наш новый

«Наш новый президент», режиссер Максим Поздоровкин

президент», где президентские выборы в США показаны сквозь призму изготовления российской телепропаганды, которой до поры до времени не давали покоя кашель и обмороки кандидатки Клинтон. А потом (и крайне запоздало) – странные телодвижения Трампа и его детей.

Картина Поздоровкина, исследуя медийный волапюк, сформировавшийся в России, связывает производство и потребление профессионального новостного фейка с его фольклорным отражением на YouTube и в соцсетях. Режиссер таким образом иллюстрирует весь замкнутый процесс циркуляции дезинформации, чьим отдаленным последствием становится имитация действительности, в которой ведущий «Вестей» Дмитрий Киселев, например, может позволить себе говорить о фальсификациях и «каруселях» на выборах президента США как о невиданном заморском трюке, а не поденной российской сермяге.

Телевизионный продукт государственных российских каналов НТВ, «Россия-1», Russia Today, «Звезда» и любительский контент органично сосуществуют в фильме, хотя и не в равной пропорции. В 2013 году фильм Майка Лернера и Максима Поздоровкина «Показательный процесс: История Pussy Riot» с подзаголовком «Панк-кино о панк-группе» получил специальный приз жюри кинофестиваля «Санденс» как лучший документальный фильм о неамериканской действительности. Новый фильм о российской псевдодействительности удостоился спецприза жюри за монтаж.

Режиссер явно увлечен просветительской задачей и уделяет достаточное место своего рода историческим справкам. Кстати, снятое журналистом Russia Today видео встречи Дмитрия Киселева с коллективом канала в данном режиме опознается именно как любительское. Тем не менее разница между двумя основными типами контента размывается у нас на глазах, и этот сам по себе важный сюжет как будто демократического взаимовлияния наиболее интересен

в фильме, фабульно опирающемся на фантомные взаимоотношения Дональда «нашего» Трампа и его российского «электората». Своего пика этот самоочевидный сюжет достигает в показе фабрики троллей, где нанятые боты имитируют независимый и бескорыстный глас и даже вопль народа. Так, всего лишь лукавая уловка журнала Time становится по-настоящему циничным методом, и тысячи «контролирующих век информации Ты» становятся наемниками тех, у кого контрольный пакет.

В первой главе фильма «Новости из Останкинской башни» появятся неравнодушные российские телезрители, которым останкинская игла впрыскивает дозы всевластия. Они уверены, что выборы американского президента – их первейшее дело, равные среди равных у жарко натопленной пропагандой плазменной панели, которую по старинке называют ящиком.

В третьей новелле «Избранный» они вступают и подхватывают тему, каждый со скетчем и узнаваемым образом-мемом: одиозный Русский Хакер (взламывает астральную защиту Хиллари Клинтон), Мальчик Ваня – гопник в миниатюре, Вежливый блогер с крымским шампанским, Кавказский блогер, Жирный блогер, Пьющий блогер, блогер-Интеллигент, блогер-Предсказатель и дед-баянист с ветхим музыкальным приветом раскрывают объятия не то Дональду Даку, не то Дональду Трампу. Главное тут – объятия, рыбацкие. Одной цитаты из Киселева «Трамп крякнул систему элит» достаточно, чтобы оценить близость лексики любителей и профессионалов, имитирующих речевую манеру их телеаудитории.

В самом, пожалуй, выразительном эпизоде тот же Киселев собственной персоной прокомментирует тяжелую мутацию от таблоида к таблоиду-пропагандисту, наиболее наглядную, когда сюжет о визите Хиллари Клинтон в 1997 году в Новосибирск и о ее «встрече с алтайской мумией» становится материалом для палимпсеста. В 2017-м старая архивная пленка превращается в пропагандистский домкрат, которым канал НТВ с ухмылкой деграданта сносит репутацию кандидатки Клинтон.

Просвещая молодой журналистский коллектив Russia Today, он назовет новые истинные цели журналистики, которые он, разумеется, постиг в ходе собственной «эволюции». Теперь это «инструмент для создания и утверждения ценностей», а объективность – это лишь «миф, который навязывают». На естественный вопрос, как распознать тонкую грань между любовью к родине и любовью к правительству, он отвечает агрессией.

Как и многое другое. Дональд Трамп живет в сознании россиянина непредсказуемой фантастической жизнью, братом Путина, спасителем от сатаны, гнездится в этой ментальной разрухе как следствие хаоса, насаждаемого таблоидным телевидением.

Воображение и привычка заселяют химерами повседневность, в которой профили Путина и Трампа, гравированные на молярах,

а не выколотые по старинке против сердца, – всего лишь продвинутая услуга ушлого дантиста.

Максим Поздоровкин наблюдает, как Дональд Трамп сыграл в русский ящик и ловко выскочил из тех котлов, не чета царю в «Конькегорбунке», а хоть куда молодцом. Русский человек одобряет! Впервые в постсоветской России маятник национального предубеждения против неместных достигает точки максимального удаления от позиции, зарегистрированной балабановским героем: «Не брат ты мне, гнида…» Трампнаш, и граждане совершенно мирятся с такими тяжкими пороками, как иностранное гражданство и непонятный язык. Отныне это сакральное братство причастных, не усомнившихся в своем могуществе привести «своего» к президентской присяге и наставить наконец Соединенные Штаты на светлый путь, дорогу добра.

В фольклоре традиционно важна этическая сторона, поэтому сооружаемые телеканалами «памятники цинизма» лишь укрепляют в людях уверенность в их личной добродетели, и сами они в свою очередь воспроизводят этические паттерны, пусть и в травестированном виде. Явленные в видеоблогах низовые жесты демонстрируют несомненно этику, но в пространстве, где ее существование безразлично, потому что это зона симуляции, псевдореальности, удобно эксплуатировать в человеке этическую реакцию, ведь больше она ни на что не годна.

Фильму Поздоровкина предпослана цитата из речи «Как создать вселенную, которая не исчезнет спустя два дня» американского фантаста Филипа К. Дика: «Псевдореальность создает псевдолюдей, или псевдолюди генерируют фальшивые реальности, чтобы продавать их другим людям, превращая их в собственные подделки». Эту речь писатель произносил от имени Диснейленда, где ничего настоящего нет.

Максим Поздоровкин приветствует свою аудиторию немного от имени цирка. Не брезгуя смрадом, сует голову в пасть Киселеву, выпускает из рукава попугайчиков, которые сразу гадят на голову из блогосферы, распиливает женщину по имени Хиллари, без страховки балансирует на медийной проволоке клоуном из стивенкинговского подвала.

Фильм не становится сатирой, но он исполнен жутковатой веселости, и это важное его свойство: смех в сочетании с подступающей тошнотой как реакция на не менее дикое сочетание непристойности и морализаторства в телевизионных сюжетах, где неточность и небрежность – меньшие из зол.

Легко посмеяться над продуктом с помойки, который пытается иметь лицо. Над тщетными усилиями придать дешевой медийной просрочке благообразный вид государственного дела. Над интенцией мошенника быть добропорядочным и заботиться об отечестве, но этим намерениям мешает факт, скрывать который не выходит: продукт производят люди недобросовестные, к тому же полагающие, что они в сверкающих доспехах где-то в авангарде информационных войн. Но смех застревает, когда включается обратная связь. «Наш новый

«Наш новый президент»

президент» подносит им зеркало, склеенное из осколков, застрявших в глазах главного потребителя этого продукта – блогера-любителя, электората, русского человека. И вот она, историческая встреча. Максим Поздоровкин не использует для нее какой-то специально искажающей оптики, в этом документальном гиньоле искажение – базовое правило, а ложь – системообразующее условие. Если цирк честными фокусами попирает законы физической реальности, современная российская медиасреда, маргинализованная, превращенная в однообразный таблоид с его специфическим интересом к физиологии, мумиям и гороскопам, их игнорирует, и балаган маскируется под благую весть.

Для объективности фильму о фейках не хватает противовеса, альтернативы – того подлинного человека, к которому Филип К. Дик подводил сквозь его диснейленды: «Подлинный» человек – тот из нас, кто инстинктивно знает, что он не должен делать, и придерживается своего знания. Он не сделает этого, несмотря на возможные угрожающие последствия для него самого и тех, кого он любит. Таковы, как мне кажется, абсолютно героические черты обычных людей. Они говорят «нет» тирании и готовы принять последствия своего сопротивления. Их поступки могут быть крохотными, почти всегда незамеченными, не зафиксированными в истории. Их имена никто не запомнит, хотя эти «подлинные» люди и не надеются ни на что подобное. Я вижу их подлинность в довольно странном свете: не в желании совершать героические поступки, но в их молчаливых отказах. В сущности, их нельзя будет принудить стать теми, кем они не являются».

Выход к подлинности в фильме Максима Поздоровкина проблематичен. Даже если алтайская мумия окажется не девочкой, а мальчиком, как быть с проклятием в масштабах страны? ◆

Виктория Белопольская

ЭПИЧЕСКАЯ СИЛА

Амстердам-2018

Велик, велик соблазн назвать фильм хронометражом в 261 минуту эпосом. Есть соблазн назвать его и портретом современной Индии – поскольку все 261 минуту он сосредоточен на происходящем в стране, которая еще недавно была мифологической обителью высоких идей сатьяграхи и гордой самой большой демократией мира, а теперь бьется между дигитальной современностью и брахманским фундаментализмом… И происходящим с разными людьми, в разных ее уголках: сбивающимися в погром-отряды по идейному принципу, в одиночку им противостоящими, обсуждающими вопрос насилия по причине мировоззренческих разногласий… И повсюду, повсюду – от Гуджарата до Джаркханда, от Уттар-Прадеша до Кералы и Тамилнада…

Но соблазну нельзя поддаваться. «Разум» (Reason), главный призер последнего Международного фестиваля документальных фильмов в Амстердаме (IDFA – International Documentary Festival Amsterdam), едва не главного из документальных в мире, – не эпос. Ананд Патвардхан, классик индийской документалистики, создал большой, детальный, огромной эмоциональной силы репортаж. О том, как в стране, о которой он снимает всю жизнь, которую вот уже тридцать лет исследует, о подспудных, не явных иностранцу, процессах в которой мир узнавал главным образом из его фильмов; в этой стране рационализм и сам разум отступают под натиском низового, народного, но вооруженного религиозного фундаментализма. Но не то же ли самое в менее боевитых формах происходит и за океаном и не является ли происходящее в Индии лишь ручейком, вливающимся в более бурный поток?..

Нельзя поддаваться и соблазну назвать портретом другой фильм из самого престижного в Амстердаме

←
Эрик Булатов.
«Вход – входа нет»

полнометражного конкурса – «Венгрия 2018» (Hungary 2018) Эстер Хайду. Да, главный герой фильма, безусловно, Ференц Дьюрчань, бывший премьер-министр страны, а теперь глава парламентской партии, выступающей за консолидацию Евросоюза и открытость страны. И да, мы застаем героя в едва ли не самый драматический период его жизни – во время предвыборной кампании в парламент – и следим за ним все 82 минуты фильма. Но центром электоральной кампании Дьюрчаня становится борьба против растлевающего нацию правления Виктора Орбана. И из вроде бы портрета постепенно выкристаллизовывается… снова «эпический репортаж», только теперь уже о политической ситуации в Венгрии весной 2018-го – когда она оказалась на историческом перепутье и выбрала все же фундаментализм национальный, орбановского вульгарно-профанного типа. За чем, в свою очередь, встает более масштабный выбор современного мира. И это выбор направления назад после шока от слишком быстрого движения в будущее – тотально транспарентное и антропобежное, со всеми этими фейсбуками, ютьюбами, Сири и Алисами.

Но бывает и наоборот. «День Победы» Сергея Лозницы, участник почетной амстердамской программы «Мастера», снят шустрой, зоркой репортажной камерой и по-репортерски быстро и концентрированно – в течение всего одного дня 9 мая в Трептов-парке, мемориальном комплексе победы над фашизмом. Эта камера бодро шагает от героя к герою, от группы к группке, от немца-левака к казаку-певцу, от тихих женщин, прокрадывающихся в «грот памяти», к «ночным волкам», которые что-то «могут повторить», но явно не все из славно-русского, судя по скомканности их выступлений у главного тут монумента. И ты, зритель, находишь себя в гуще русской народной жизни, где для Лозницы оказывается всего один шаг от отвращения к новому русскому реваншизму до той жалости, которая в России, как известно, синоним любви. Его герои страшно бузят, тут «Смуглянка» легко переливается в лезгинку, хмельной горец превращает танец в брачный – дева в белом не прочь побыть партнершей, два малыша фокстерьера тянут микроповозку с патетически помещенным в нее портретом вождя народов, немецкие русские упиваются давней победой над немцами, теперь их приютившими. Но странным образом все это вызывает не столько авторское осуждение, сколько жалостливый восторг перед жовиальностью этого народа, его бузотерской силой, его страстью к празднику, любой повод для которого формален. И режиссера, и камеру, кажется, уже не шокирует, что тут нет места скорби, хотя, по идее, Трептов-парк для нее самое место. Знаменитый лозницевский сарказм отступает перед его изумлением стихией беспримесной и беспочвенной, по большому счету, радости. А репортаж становится способом объяснить природу народа и мощным образом – образом русской жажды жизни, причем жизни отходнической, вдали от родной рутины.

IDFA всегда был зеркалом текущего состояния мира – потому что именно такую цель перед собой и ставил. Что подтвердилось

«Венгрия 2018», режиссер Эстер Хайду

и теперь посредством появления в его программе причудливых жанровых образований, нетипичных репортажей – портретного, эпического, философски-антропологического… Документалисты вновь ведут свой репортаж, но уже не из новейшей истории, как привык зритель. Они репортируют из времени-пространства, где вновь началось то, что, казалось, уже пережило свой конец, – из бурно разворачивающейся мировой истории. Ведь выяснилось, что всемирное торжество идей западной либеральной демократии совсем, вопреки Фукуяме, не прекратило глобальные идеологические и даже силовые противостояния. И теперь неожиданно у нас есть боевой религиозный фундаментализм и изоляционистский шовинизм как угрюмого, так и жизнерадостного видов – трампистски-орбанского и карнавально-русского.

Патвардхан в форме репортажа осмысливает текущие тектонические сдвиги на своей родине – масштаб запечатленного и глубина этих сдвигов-разломов создают эпический размах «Разума». Хайду снимает одного человека в горниле предвыборной кампании, и он выглядит уже чем-то большим, чем либеральный политик в не вполне благоприятном для себя окружении. Он – богатырь, преследующий невозможную в своей грандиозности цель. Лозница запечатлевает стихию народной эмоции, порожденной и комплексом ущербности, и жовиальностью национального характера, но не становящейся от этого менее значимой и таким образом тоже создает эпос-репортаж.

История затихла, а потом опять как разойдется… И репортаж становится эпосом, потому что ставит перед собой задачу, протранслировав, объяснить актуальность, сообщить свою версию теперешнего устройства мира (что и было задачей эпоса, как известно).

Но любопытно, что Амстердамскому фестивалю удалось запеленговать и еще одну черту раздухарившейся истории.

«Разум», режиссер Ананд Патвардхан

Дело в том, что в последние годы IDFA, говоря прямо, несколько сдал позиции документального кино того типа, который и создал ему славу. А именно так называемой творческой документалистики (creative documentaries – термин англоязычной критики и киноведения, ставший интернациональным обозначением документального фильма, автор которого ставит перед собой в первую очередь художественные задачи). Она тут оказалась на втором плане в сравнении с документалистикой вопиюще актуальной, способной изменять взгляды, политику, мир в целом и, важно, быть востребованной главным медиатором – телевидением. Отсюда все большее влияние индустриально-рыночной секции Docs for Sale, собирающей сотни две покупателей со всего мира и занимающей отдельное фестивальное пространство. Но теперь у IDFA сменился арт-директор. И на смену Алли Деркс, основательнице фестиваля, возглавлявшей его на протяжении тридцати лет, пришел сорокалетний Орва Нирабия, продюсер таких этапных для арабской и мировой документалистики фильмов последнего десятилетия, как «Возвращение в Хомс» (Return to Homs), «Свет в ее глазах» (The Light in Her Eyes) и «Куколки: Женщина из Дамаска» (Dolls: A Woman from Damascus).

Алли Деркс – активистка не только продвижения документального кино к широкой публике, но и просто по натуре: кино важное, выражаясь вульгарно, социально значимое для нее всегда было предпочтительнее того, что может называться фильмом. А человек с биографией беженца с Ближнего Востока парадоксальным с виду образом продемонстрировал иную чувствительность.

Орва Нирабия – сириец, по образованию актер, причем его преподавателями были профессора в ГИТИСе. Именно поэтому он умеет зычным басом произносить «ослы!» – точно, как говорил его русский учитель. В 2000-х Орва основал фестиваль документального кино

в Дамаске DOX BOX, ставший самым значимым в арабском мире. Но вскоре он вошел в противоречие с асадовским режимом, оказался в тюрьме и был вызволен из нее под давлением международного киносообщества – среди заступившихся были Роберт Де Ниро, Роберт Редфорд, Жюльет Бинош, Кевин Спейси и Шарлотта Рэмплинг. После эмиграции в Берлин Орва вместе с режиссером Талалом Дерки и сделал «Возвращение в Хомс» – возможно, самый значительный арабоязычный документальный фильм в истории. Победитель международного документального конкурса «Санденса» и еще двух десятков фестивалей, этот фильм был показан по телеканалам едва ли не всего мира.

А теперь Нирабия возглавил IDFA и в этом качестве оказался способен увидеть другую сторону современной истории: персональный изоляционизм, обособленность человека от исторических бурь, его пренебрежение «метеосводками». Это проявилось и в появлении на фестивале концептуальной программы «Обо мне» (в ней были собраны представители жанра I-film – картины режиссеров о самих себе и своих жизненных обстоятельствах от классического «Экстремально личный Эрос: Песнь любви 1974» (Gokushiteki erosu: Renka 1974 / Extreme Private Eros: Love Song 1974) непримиримого японца Кадзуо Хары до красноречивого присутствия в конкурсе среднеметражных российских «Едоков картофеля» Дины Бариновой и белорусско-польского фильма Андрея Кутило «Сумма», получившего в этом конкурсе главный приз.

Герои «Суммы» – молодая художница, приехавшая из Белоруссии в сельскую Польшу, чтобы повидаться со старым художником-поляком, с которым она вела переписку еще подростком и всю последующую жизнь продолжала писать и получать ответы. Девушка приезжает и все никак не может уехать из поместьица художника, несмотря на недовольные звонки мужа, дела дома и вообще жизнь за пределами этого райского уголка – с тихим прудом, старым бревенчатым особняком, вязами почти у порога, туманом по утрам и эдемским спокойствием и умиротворенностью… Тут никогда ничего не происходит – тут остановилось время. Хотя можно разговаривать и купаться, пить чай и рисовать любимых лошадей, из-за которых, собственно, коллеги и познакомились: они оба любят лошадей… Тут есть чувства тихие, деликатные, а событий нет совсем. Но в какой-то момент из разговоров героев, из всплесков в озерце, из отдаленного «ку-ку», из темноватого проема двери в небольшую личную галерейку художника, где иконы и портрет умершей жены, делаешь неизбежный вывод: это фильм об уходе из земного рая. И эти двое ждут его. Когда тихо беседуют на крыльце, когда рисуют на веранде лошадиные головы, когда пьют чай за старинным столом… Он, скорее всего, уйдет раньше. Она, будем надеяться, позже. Но они оба покинут этот мир, где туман, прозрачная вода, лошади и искусство. Это неизбежно. «Сумма» – фильм об ожидании смерти в мире, который видится автору определенно лучшим из миров, самым уютным, самым красивым, самым безмятежным. Но его придется покинуть нам всем… И на этот неоспоримый факт

не повлияет никакая история, никакая актуальность. История вечна, а наше, личное, время конечно. А оно важнее.

А вот герои «Едоков картофеля», наоборот, существуют в пространстве, куда не то что история, но даже и время не заглянуло. Инвалид Сережа, его папа-алкоголик, мама – соль земли и доставленные от братьев-сестер из города малолетние дети живут хоть и во вполне конкретной деревне в родной для режиссера Воронежской области и во вполне наше время – но вне времени. Этот дом-развалюха будто существовал всегда, от века. И эти чумазые дети от века бегали и сопливились по русской жизни. И картошку на завтрак, обед и ужин тут варили всегда. Поэтому испытываешь что-то вроде шока, когда в руках неказистой героини оказывается мобильный телефон – ведь такие люди, едоки картофеля, не зависят от достижений цивилизации и обстоятельств цивилизаций, они живы при любых обстоятельствах, в них мощь зерна, дающего росток, несмотря ни на что. Поэтому и детишки в развалюхе появляются как бы ниоткуда. И дергают ножками в колготках на пять размеров больше, и обнимают ноги бабушки. А слабоумный Сережа находит развлечение в старых пластинках, тормозящих, застревающих на одной песенной фразе. «И родина щедро… и родина щедро… и родина щедро…» – и так примерно тридцать раз маниакально твердит испорченная пластинка в доисторическом проигрывателе, который и хотел бы, да уж не может без досадно-навязчивого сбоя проиграть важную мысль: «И родина щедро поила меня березовым соком, березовым соком».

Но намек ясен: такие люди, как «горбатенькие» (по свидетельству режиссера, так называют в селе героев из-за явного сколиоза матери семейства), живы «органическим питанием» этой земли. Да хоть березовым соком. Они пребудут в веках и так и будут существовать-расти в своем странном измерении под условным названием *всегда*.

И это было самым тонким наблюдением Амстердамского фестиваля: проявленные им два смысла текущего момента – вернувшаяся история и обособленное от нее вечно живое *всегда*. ◆

Борис Локшин

ТРИ НА ДВА

«Три одинаковых незнакомца»
Three Identical Strangers
Автор сценария, режиссер Тим Уордл
Оператор Тим Крегг
Художник Доун Томпсон
Композитор Пол Сэундерсон
RAW
Великобритания
2018

Бывают такие фантазии, которые на протяжении многих веков кочуют из одного вымышленного сюжета в другой. Например, фантазия о встрече с двойником. Что, если где-то на земле живет ваш двойник, о существовании которого вы не знаете. И вдруг в один прекрасный день вы встречаетесь. И перед вами ваше собственное отражение. Вы сами.

В одной из версий легенды о Нарциссе, который влюбился в свою сестру-близнеца, а когда та внезапно умерла, стал ходить к источнику и смотреть на свое отражение. Ему казалось, что это его сестра и есть. Закончилось все так же печально, как и в общеизвестном варианте.

Некоторое время назад я увлекся одним новомодным сериалом, который так и назывался: «Двойник» (Counterpart). Главная идея сериала заключается в том, что в результате некоего научного эксперимента наш мир раздвоился. Появилось два параллельных мира. И у каждого человека появился двойник в том, в другом мире. А дальше эти миры начинают развиваться параллельно. Возникли две версии одной и той же реальности. И соответственно по две версии каждого человека в этих двух разных реальностях. Судьба каждого человека разошлась на две параллельные судьбы. И по прошествии какого-то времени это уже две разные судьбы. И два человека одинаковых, но разных, похожих, но совсем не тождественных друг другу.

Завязка сериала заключается в том, что между двумя мирами существовала коммуникация. Как бы маленькая дверь. И двойники начали встречаться и взаимодействовать друг с другом.

Где-то к концу первого сезона сериал выродился в обычный шпионский триллер, и сразу стало

«Три одинаковых незнакомца», режиссер Тим Уордл

неинтересно. А жалко. Потому что фантазировать о том, что может случиться при встрече двух версий одного и того же человека, гораздо интереснее, чем наблюдать за тем, кто кого перехитрит, выследит, догонит и убьет.

В самой идее двойничества есть что-то абсолютно завораживающее. Двойник может открыть человеку то, чего тот про себя не знает. Двойник – это то, кем человек мог бы стать, или хотел бы стать, или боялся бы стать, но не стал. Встреча с двойником – это встреча с собой другим. Дух захватывает от того, какие у такой встречи могут быть последствия.

Впрочем, все это выдумка, фантазия. В жизни случаются такие истории, когда кажется, что реальность смеется над вымыслом, пародирует фантазию. Бывают очень странные фантазии, но бывает, когда в реальности происходит что-то гораздо страннее… Ну вот, допустим, встречаются не два двойника, а три… Впрочем, все по порядку…

Документальный фильм Тима Уордла «Три одинаковых незнакомца», который получил в 2018 году специальную награду жюри фестиваля «Санденс» за storytelling, то есть за искусство рассказывания истории. О нем написали все крупные американские медиа как о важном кинособытии уходящего года. А история, которую он рассказывает, настолько странная и захватывающая, что в ее правдивость почти невозможно поверить. Но дело в том, что эта история случилась на самом деле и в начале 80-х годов прошлого века не сходила со страниц американских таблоидов. Как рассказать правдивую историю, на которой большими буквами написано: «Это неправда! Так не бывает даже в кино»?

История началась в 1980 году. Девятнадцатилетний Роберт (Бобби) Шафран поступил в один небольшой государственный колледж, расположенный в Катскильских горах в штате Нью-Йорк, и в конце лета

приехал на кампус заселяться в общагу. Немедленно, как только он вышел из своего старенького автомобиля, вокруг него начало происходить что-то странное. Почти все встречные студенты радостно приветствовали его как старого знакомого, красивые девушки бросались к нему с поцелуями, все вокруг его узнавали и почему-то называли Эдди.

Когда он наконец решился высказать свое недоумение одному из студентов, тот присмотрелся к нему и объявил, что, кажется, у него есть двойник, что зовут двойника Эдди Галланд и что этот двойник учился тут в прошлом году, а сейчас живет где-то на другом конце штата в доме родителей на Лонг-Айленде. Потом они вместе позвонили Эдди, вскочили в машину и поехали к тому домой.

Эдди Галланд оказался абсолютным двойником Бобби Шафрана. Они выглядели одинаково, разговаривали одинаково, одинаково улыбались, носили похожую одежду, курили одни и те же сигареты. Особенного чуда в этом не было. Все объяснилось просто. Оба парня были усыновлены в младенчестве. Усыновлением занималось агентство «Луиз Вайс», специализирующееся на усыновлении еврейских детей. Дата рождения у мальчиков оказалась одинаковой. То есть они были попросту идентичными близнецами. Мать от них отказалась, и их отдали в разные семьи. Странно только, что приемные родители не знали, что у ребенка, которого они усыновляли, был брат-близнец.

Разумеется, об этой трогательной истории написали в газетах. Прошло еще несколько дней, и другой девятнадцатилетний юноша, Дэвид Келлман из нью-йоркского Квинса, раскрыл газету «Нью-Йорк пост» и увидел фотографию двух идентичных близнецов, разлученных при рождении и нашедших друг друга через девятнадцать лет. С этой фотографии Дэвиду улыбался он сам. Он сам, но, как бы это сказать, в двух экземплярах. Связаться со своими двойниками оказалось довольно просто. Достаточно было пары телефонных звонков.

Так их стало трое. Известно, что в жизни сплошь и рядом случаются истории настолько неправдоподобные, что они годятся разве что для сказки. Главная проблема таких историй заключается в том, что в них невозможно поверить. Три абсолютно одинаковых мальчика росли на расстоянии полутора сотен километров, не зная о существовании друг друга. Вдруг что-то случается, они находят друг друга и становятся неразлучны.

В течение нескольких лет Бобби, Эдди и Дэвид были гостями самых популярных телешоу. О них писали во всех газетах. Они снимались в кино. В фильме «Отчаянные поиски Сюзанны» три одинаковых близнеца радостно улыбаются одинаковыми улыбками пробегающей мимо Мадонне. Разумеется, они всячески подчеркивали свое сходство. Они одинаково стриглись, одинаково одевались, на съемках принимали одни и те же позы, на вопросы отвечали хором. Их одинаковость стала важнее их индивидуальностей, для мира они были тройней.

Они поселились в одной большой квартире. Их жизнь была одной сплошной бесконечной вечеринкой. Их всюду звали. Им все были рады. Трудно сказать, какие у них были отношения друг с другом. Они сами говорили про любовь с первого взгляда. Впрочем, уже через много лет Дэвид рассказывал, что часто случались периоды, когда двое сближались, а третий чувствовал себя оставленным. Но много он об этом не распространялся.

В 1988 году близнецы открыли в нью-йоркском Сохо ресторан под названием «Тройня». Ресторан пользовался большим успехом и приносил деньги. Жизнь была прекрасна. Прошло какое-то время, и они женились на красивых девушках. Разъехались. Родились дети. На этом счастливая история заканчивается.

Жанр фильма меняется с ностальгической комедии на психологический триллер, а потом на конспирологическое расследование. Для игрового кино такая резкая смена жанра, как правило, катастрофична. В момент такого перехода немедленно теряется вера зрителя в происходящее на экране, пропадает жизненность. Но реальность не заботится о жизненности. А авторы фильма изо всех сил пытаются следовать за жизнью.

В 1995 году Эдди Галланд, который до этого многократно лечился от острого депрессивного психоза, застрелился в собственном доме. Оказалось, что его брат Дэвид, который в то время жил в доме напротив, тоже был частым пациентом психиатрических клиник. А Бобби в юности был и вовсе замешан в каком-то убийстве и ограблении. Впрочем, об этой его истории мы никогда из фильма не узнаем.

Как никогда толком ничего не поймем про биологическую мать героев. Как-то вскользь и с определенным внутренним неудобством Дэвид упоминает, что в начале 80-х он с братьями ее нашел, что они встретились, вместе выпили в каком-то заведении, все было очень мило, мать пила наравне с ними, больше они не встречались. А ведь какая за этим должна была стоять история! Еврейская девочка-подросток в 1961 году родила в нью-йоркском госпитале троих близнецов и тихо отдала на усыновление через агентство. И есть еще одна деталь, которую фильм вообще обходит стороной. Их было не трое, а четверо. Четверо! Один вроде бы родился мертвым.

Как так получилось, что близнецов отдали разным родителям? В тот момент, когда авторы фильма задаются этим вопросом, судьба самих близнецов становится им безразлична. Гораздо важнее оказывается разгадать страшную тайну. Хотя, скорее всего, в отличие от странной истории рождения близнецов, тут как раз особой тайны нет.

В 1960-е годы нью-йоркское агентство «Луиз Вайс», специализировавшееся на усыновлении детей еврейскими семьями, тесно сотрудничало со знаменитым детским психологом и психоаналитиком Петером Нойбауэром. Нойбауэр, выходец из Австрии, один из ближайших сподвижников Анны Фрейд, занимался изучением близнецов. В рамках

«Три одинаковых незнакомца»

своих исследований он договорился о проведении совместного эксперимента. «Луиз Вайс» разделял отданных на усыновление близнецов и отдавал их в семьи с разным социальным статусом, не ставя при этом в известность приемных родителей.

В течение первых десяти лет жизни дети находились под постоянным наблюдением Нойбауэра. Его сотрудники регулярно навещали их семьи, описывали их развитие и тщательно их тестировали. Странно, что приемные родители не представляли себе, кто и зачем это делает, но почему-то полагали, что с приемными детьми так и положено. Странно и то, что, кажется, когда братья достигли десятилетнего возраста, Нойбауэр потерял к ним интерес. Кроме того, помимо трех братьев в эксперименте участвовали еще пять пар двойняшек. Но известна широкой публике стала еще только одна пара. Однако это все детали, в то время как создатели фильма намекают на наличие какого-то обширного заговора. Заговора за всем рассказанным, впрочем, не просматривается.

Результаты эксперимента над людьми так и не были опубликованы. Сам доктор Нойбауэр умер в 2008 году, но оставил завещание, согласно которому все результаты его исследований хранятся в библиотеке Йельского университета до 2066 года. Братья Дэвид и Бобби подали в суд, требуя доступа к этим материалам. В результате каждый из них получил копии бумаг, касающихся их развития в детстве. Рост, вес, результаты каких-то тестов. Многие предложения и целые абзацы замазаны чернилами. Что там наисследовал доктор Нойбауэр, бог весть.

Два главных героя фильма «Три одинаковых незнакомца», два его рассказчика, Роберт Шафран и Дэвид Келлман, два близнеца, один потоньше, другой потолще, ни разу не появляются вместе. И только в одном после фильма интервью я нашел как бы случайно брошенную

режиссером фразу о том, что братья к началу съемок друг с другом много лет не разговаривали.

Когда близнецов разлучили, им было шесть месяцев. Их приемные родители дружно вспоминают, что мальчики, все трое, пока были младенцами, без причины бились головой о прутья своих кроваток. Возможно, они скучали друг по другу. В результате странного и сомнительного эксперимента их искусственно разлучили тогда, когда они еще не осознавали себя отдельно друг от друга. Невозможно сказать, как этот факт повлиял на их психику и развитие.

Неожиданно найдя друг друга, они попытались заново соединить свои жизни, вернуться к какому-то первоначальному единству биографии и судьбы, которого не было и не могло быть. Все это плохо кончилось. В самом конце фильма Дэвид Келлман спрашивает, обращаясь прямо в камеру, к зрителям: «Зачем? Зачем они это с нами сделали?» На его вопрос некому ответить.

Человеческая личность формируется под воздействием двух основных элементов: наследственности и окружающей среды. Вопрос о том, что важнее – природа или воспитание, nature vs nurture, волнует людей многие столетия. Ответ на этот вопрос имеет колоссальное значение для социологии, психологии, политики, вообще для нашей картины мира. И в случае разъединенных в детстве близнецов как бы сама природа ставит такой эксперимент.

Возможно, что доктор Нойбауэр честно пытался ответить на эти сугубо научные вопросы. Возможно, он даже получил какие-то настолько смутившие его ответы, что не захотел делиться результатами с остальным человечеством. Но фильм явно не про это. Да, скорее всего, и не было у него никаких ответов. И никогда мы не узнаем, почему мы становимся такими, какими становимся. И как это происходит. И кто в этом виноват.

Но зато какие же странные бывают на земле истории… ◆

Максим Казючиц

ГРАНИЦА

«Стена»
D is for Division
Автор сценария, режиссер
Давис Симанис-младший
Оператор Айгарс Сермукс
Композитор Михал Ратай
Студия Ego Media
Латвия – Чехия
2018

Снять фильм о культурном разломе стран, пришедших из советского прошлого – Латвии и России, – причем так, чтобы выйти за границы политического или публицистического дискурса, – задача сегодня весьма непростая. Латвийский режиссер Давис Симанис-младший известен документальным фильмом «Бегство из Риги» (2014), где через биографии двух знаменитых рижан, Сергея Эйзенштейна и Исайи Берлина, рассматривает историю рождения и становления коммунистической России и культурных связей с Западом. В недавнем игровом фильме «Запорошенные пеплом» (Pelnu sanatorija, 2016) режиссер обратился к теме границ гуманизма. Вслед за Жан-Полем Сартром и Мишелем Фуко главным маркером человеческого, слишком человеческого Симанис выбрал отношение к душевнобольным. Действие разворачивается в Латвии времен первой мировой войны в психиатрической лечебнице, обитателям которой нет места на фронте среди рвущих друг друга на части живых. В новом документальном фильме «Стена» (D is for Division, 2018) режиссер продолжил исследование темы о людях, оказавшихся невольными заложниками культурного, исторического, политического излома.

Фильм начинается с события, открывшего новую страницу советско-латвийских культурных связей. Когда в 1940-м советские войска пересекли границу с Латвией, одной из первых жертв стала местная жительница Хермине Пурина, ее дом просто оказался на пути. На фотографии из мемориальной экспозиции, посвященной оккупации Латвии Советским Союзом, женщина лежит в одной ночной рубашке возле дома в саду, прикрывая собой тело совсем маленького сына. В масштабах передела зон влияния 1930–1940-х мать и сын, оказавшиеся не в том месте и не в то время, стали всего лишь сопутствующими потерями. Здесь находится

отправная точка авторского месседжа: чем можно измерить эти потери во имя всеобщего блага, торжества одной политической системы над другой, интересов одного народа над интересами другого, которые традиционно определяют за них государства?

Художественное пространство фильма «Стена» – городки по обе стороны границы, настолько незначительные, что их название в титрах не сказало бы ничего; села, хутора с жителями или уже необитаемые. Есть и более экзотические пространства – площади и улицы, заполненные демонстрантами. Однако граница остается единственным неустранимым ориентиром для этого пестрого мира: направо от заботливо вспаханной контрольно-следовой полосы Латвия или налево – Россия.

«Стена», режиссер Давис Симанис-младший

Сам по себе выбор темы в таком ключе – редкость, потому что, если речь не идет о стандартной кинотелепублицистике, здесь нужно еще найти оригинальное, а значит, обычно сложное художественное решение. Собрать воедино такое обилие останков прежнего советского единства только лишь монтажно, например в стилистике Фредерика Уайзмена, без закадрового комментария, предоставив зрителю делать выводы самостоятельно, невозможно. Прямое кино, чистое наблюдение без активного автора, говорящего со зрителем, произвело бы впечатление абсолютного хаоса. Впрочем, в этом и нет необходимости: весь огромный материал, снятый по обе стороны от границы, необходим, чтобы создать пространство символическое.

Условность художественного пространства, совсем не располагающего к разоблачению кровавого режима, проведению расследования преступлений против человечности, режиссер акцентирует в самом начале фильма. Кадр с фотографией Хермине Пурины появляется не только в музее. Второй раз он виден на компьютерном мониторе, кадр

стоит в самом начале тайм-линии монтажной программы, в которой собран фильм «Стена». Симанис говорит за кадром, что он сам оказался на изломе эпох, вырос в СССР, но живет в стране Евросоюза, размышляет о природе границы, но отнюдь не только государственной.

Пути Латвии и России после распада Союза разошлись далеко, гораздо дальше, чем можно было предполагать в 1990-х, и, возможно, разойдутся еще дальше в ближайшем будущем. Русскоязычное население, отмечая в Латвии День Победы, свой главный праздник, говорит за кадром режиссер, вкладывает в него нечто еще, связанное отнюдь не только с победой над фашизмом: чувство, что ты – часть чего-то большего, чем русская диаспора в Латвии. В фильме немало кадров, где русские самозабвенно скандируют на демонстрациях фамилию

«Стена»

президента РФ снова и снова. На митингах, снятых Симанисом, слышен жесткий ультраправый агитпроп о сильной руке, бдительности, недремлющем враге и т.д. – тяжелый новояз 2010-х, собранный из наскоро подновленных штампов 60–70-х. Однако жизнь идет своим чередом, и в буднях гораздо больше общего, чем в праздниках. Независимо от вероисповедания люди обращаются к богу. На российской территории идут крестным ходом, на латвийской – католическая месса под открытым небом. Сотни людей молятся, исповедуются, причащаются.

В фильме мир по обе стороны от границы связывают два героя: Ансис и Бенес, они ровесники и земляки режиссера, этим, вероятно, исчерпывается их сходство. Бенес, этнический африканец, латвиец по происхождению и российский ультраправый по убеждению, которое его вместе с прочими добровольцами привело в лагерь временной подготовки в Донбассе. Надо отдать должное Симанису, он целенаправленно отказывается от бесконечных стереотипов политической публицистики и риторики: пространство его восточной Украины намеренно

жестко фрагментировано. Из всего театра военных действий в фильме появляются только стрельбище, отель «Прага», где проживают персонажи, окопы, пейзажи с брошенной техникой и домами со следами от осколков и веселые добровольцы, несущиеся куда-то в кузове военного грузовика. В фильме нет кадров боевых действий, нет воюющего Бенеса. Однако есть прочувствованный монолог, записанный прямо на месте, где-то в подлеске. Бенес, облаченный в камуфляж, обращается к «соотечественникам литовцам, эстонцам, латышам» и призывает их «покончить с фашистским режимом в Латвии». История Бенеса, добровольно отказавшегося от одной страны (назад на родину ему по понятным причинам путь заказан), в которой остались его родители, ради другой, отправившегося на чужую войну, остается незавершенной. В последних кадрах он долго и неумело распаковывает и собирает РПГ.

Ансис, лингвист, музыкант и диссидент, также оказался за государственной границей Латвии, но на территории России, и вновь причиной стал патриотизм. На родине его ожидает уголовное преследование за общественно-политическую деятельность. Активность заключалась в организации несанкционированного митинга, который, разумеется, был разогнан. В фильме есть сцена с хроникой столкновений, где видно, как сотрудники внутренних органов тянут Ансиса волоком по брусчатке.

В России он перебивается случайными заработками, занимается полевой работой: кочует между немногочисленными селениями и хуторами, собирая песенный и прочий фольклорный материал оставшихся на российской территории латышей. Пока шли съемки, Ансис не выдержал и навестил жену с малолетней дочерью в Латвии, однако семья не приняла его, опасаясь последствий.

В то время как Бенес проходил подготовку в лагере для патриотов и добровольцев в Донбассе, история Ансиса также сделала крутой поворот. По запросу правительства Латвии, посчитавшего активиста, вероятно, крайне опасным для страны, его арестовали в Чехии, где он как раз заканчивал работу над диссертацией. И только мать Ансиса оказалась единственным человеком, нашедшим возможность приехать и не побоявшимся вступиться за него; она провела все время, пока шло закрытое заседание, стоя под дверью в зал суда. В этом эпизоде все, увы, слишком знакомо и нам: свободная мысль в Латвии также может квалифицироваться как преступное деяние. На заседание Ансиса привели не в полицейских, а в тюремных наручниках, пристегивающихся к поясному ремню, вероятно, чтобы обезопасить двухметровых полицейских и членов суда, – ничего личного, все согласно процедуре и вполне законно. Все, что может сделать пожилой человек в этой совершенно легитимной, происходящей в центре Европы ситуации, – это снять полицейских на телефон и сказать: «Освободите сына». Что еще возможно? Матери было позволено принести футболку с надписью «Свободу политическим узникам» на латышском и английском и услышать из-за

двери голос Ансиса, говорившего, что экстрадиция на родину разрушит его жизнь.

Однако третий и, возможно, наиболее важный герой – сам автор. На его глазах, как и на глазах целого поколения, которое потерялось где-то между двумя культурными пластами, сменившими друг друга формациями, произошла кардинальная переоценка ценностей. Любая система, демократическая или тоталитарная, – это идеология. Те, кто не застал слом эпох и мирно жил в одной из реальностей, вряд ли в полной мере могут осознать, что значит быть потерянным поколением. Режиссер за кадром замечает в конце фильма, что испытывает безотчетный страх, сидящий где-то глубоко внутри, страх от того, что и патриотизм, и пресловутое благо народа, и национальная безопасность – слишком изменчивые вещи и лишь часть игры. Без нее, разумеется, невозможно государство как таковое, но каждая идеология неизбежно порождает собственные кошмары. Тот, кто видел хотя бы крах одной системы, с большой долей вероятности получил этот специфический иммунитет к национальной политике и России, и стран Евросоюза.

В финале «Стены» Симанис замечает, что испытывает зависть: Бенес и Ансис, несмотря на очевидную пугающую реальность, явную негуманность системы и неизбежные последствия своего выбора, готовы принять свою страну, в которой для них нет места. ◆

Евгений Майзель

ГЕЙРХАЛЬТЕРЛАНД

За последние двадцать пять лет уроженец Вены Николаус Гейрхальтер (родился в 1972-м) выпустил как режиссер более пятнадцати неигровых картин (и почти полусотню фильмов, в том числе игровых, как продюсер и основатель одноименной продюсерской компании Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion). Его собственные фильмы обласканы фестивальными гастролями и благосклонными рецензиями в ведущих изданиях мира. Питер Брэдшоу в The Guardian называет австрийского режиссера современным Кубриком; впрочем, даже если пренебречь этим явным преувеличением, авторитет Гейрхальтера бесспорен. Тем не менее охарактеризовать его кинематограф в двух словах будет не так просто. Без сомнения, это вполне авторское кино с ясным режиссерским почерком, опознаваемым на любом материале. Но, для того чтобы определить этот почерк, придется вспомнить далекое уже прошлое.

Гейрхальтер принадлежит поколению, пришедшему в профессию в начале 90-х, когда после крушения Берлинской стены многим хотелось верить, что конец «холодной войны», эйфорическое объединение Европы и воцарившийся постмодернизм символизируют не просто новый, но, возможно, более светлый период истории, дающий основания надеяться, что кошмары XX века больше не повторятся. В то же время мир глобального капитализма (или, если угодно, американского империализма), победившего в схватке с СССР и ставшего как бы безальтернативным, усиление в этом мире транснациональных корпораций и массмедиа несли новые угрозы, с которыми предстояло как-то бороться – и притом бороться какими-то иными методами, нежели те, что были опробованы политиками-революционерами

России, Германии и других стран в начале и середине уходящего столетия. Эти угрозы, остающиеся значимыми и сегодня, повлияли не только на многие сюжеты в фильмах Гейрхальтера, но и в какой-то степени на эстетические решения. Многим из них, принятым еще в начале его режиссерского пути, Гейрхальтер остается верен и по сей день.

Чуткое распознавание утопий, аллергия на скрытые формы пропаганды и информационной манипуляции, подозрительность в отношении публицистики и особенно популизма, как бы встроенный барометр хрупкости, изменчивости окружающего пространства, своеобразный врожденный экологизм (принимающий самые разные идейные

Николаус Гейрхальтер

и идеологические формы) – эти качества требуют от рефлектирующего документалиста соблюдения определенных правил, чтобы не сказать гигиены, с какой надлежит собирать материал и преподносить его на экране. Разумеется, на практике эта гигиена применялась тоже весьма избирательно. В сухом остатке: предпочтение статичной камеры и соответственно статичные «фотографические» долгие планы. Полный или частичный отказ от плавающего фокуса, а также от закадровых комментария и музыки. Стремление к режиму чистого наблюдения, якобы прозрачно и без подтасовок транслирующего зрителю происходящее[1]. Как неизбежное следствие – некоторая тавтология отношений между объектом съемки и его экранным референтом, нередко приобретающая концептуальный характер.

Российскому зрителю эти перечисления могут напомнить, совершенно справедливо, первые картины Сергея Лозницы, начавшего снимать примерно в те же годы, что и Гейрхальтер, даром что спутать их совершенно невозможно. Оба автора ценят «безучастное

1. Почему якобы? Потому что авторские секреты, как и хитрости postproduction, никто не отменял. Да и бесхитростность трансляции не следует преувеличивать: скажем, звук в фильме «Человек разумный», восторженно упомянутый рецензентами, был полностью записан в студии умельцами Петером Кутином и Флорианом Киндлингером. В этом смысле доля «дизайнерского» в сегменте, именуемом feature documentary, может быть весьма велика.

наблюдение» (особенно если объект наблюдения сам по себе застывший крик), но, в отличие от раннего Лозницы, выбравшего молчание, Гейрхальтер охотно вручает своим героям микрофон. Благодаря этому мы не только увидели, но и услышали живущих и работающих на берегу Дуная (Angeschwemmt – «Вымытые»[2], 1994), в Боснии (Das Jahr nach Dayton – «Год после Дайтона», 1997), в зоне отчуждения Чернобыльской АЭС (Pripyat – «Припять», 1999), в Сахаре (7915 Km – «7915 километров», 2008) и много где еще (Elsewhere – «Где-то еще», 2001). Во всех этих фильмах авторский комментарий отсутствует или сведен к минимуму.

Самые знаменитые и титулованные картины Гейрхальтера – подробный репортаж о современной пищевой индустрии «Хлеб наш насущный» (Unser täglich Brot; 2005) и монументальное ruin porn о городах-призраках «Человек разумный» (Homo sapiens; 2016) – обходятся вовсе без слов. (Любопытно, что «Человек разумный» образует также впечатляющую рифму «Майдану» Лозницы: с технологической и эстетической точки зрения оба – «экстремальные» видовые ленты, снятые хорошо поставленной камерой и с виртуозным саунд-дизайном.) В обоих фильмах дано нечто, в чем зрителю предстоит самостоятельно разглядеть событие (название разрешается использовать как намек), в результате чего авторская тавтология раскроется как метафора.

«Человек разумный», режиссер Николаус Гейрхальтер

Иногда эта метафора выглядит явной, хоть и впечатляюще скандальной. Так, в убийственном «Хлебе нашем насущном» (в Cinema Scope его назвали «бодряще тонкой формой политического кино») ставится знак равенства между ежедневным питанием человека – и массовым, конвейерным истязанием-умерщвлением животных, входящих в его рацион. В травелоге «7915 километров» африканская пустыня оказывается изнанкой западного мира потребления,

2. Существенно, что английское (международное) Washed-up означает не просто «вымытый», но также и «полинявший», «выдохшийся», «ненужный» и т.д.

а «непристойным приложением к закону» – ее обитатели, чьи земли (Марокко, Мавритания, Мали, Сенегал) служат площадкой для гонок ралли «Дакар» и смежных luxury-сервисов.

Иногда метафора обманчива: зритель «Человека разумного» может заметить, что тема оставленности и забвения шире проблемы рациональности человеческого вида, иронически вынесенного в название.

Иногда метафоры как будто нет, а вместо тавтологии – чистое повествование: эпос «Через годы» (Über die Jahre; 2015) на протяжении трех с лишним часов (и десяти лет) следит за судьбами работников текстильной фабрики, уволенных в 2004-м.

Иногда кажется, что Гейрхальтер копнул глубже многих. Обычно такое чувство возникает в тех его картинах, где событие неочевидно. «Вечерняя земля»[3] (Abenland; 2011), смонтированная из ежедневных государственных практик стран Западной Европы, связанных с нелегальными иммигрантами (отслеживание, отлавливание, «сортировка», выдворение из страны). Зрителю предложено изучить, как именно происходит работа с иммигрантами, и проникнуться связью между задачами служб безопасности, вроде бы призванных оберегать уют граждан, и тем порядком, который эти спецслужбы, пользуясь своим мандатом, наводят, истребляя всякую приватность, включая вашу собственную, а с ней и всякий уют.

Вышедший в 2018 году «Пограничный барьер»[4] (Die bauliche Maßnahme), посвященный вопросам австрийской внутренней политики (и отчасти общеевропейской «иммигрантской» повестке), выглядит незамысловатым срезом мнений по региональной проблеме. Действие происходит в Бреннере, тирольском городке на границе с Италией. Начальный титр сообщает: «Война в Сирии привела к миллионам беженцев. Многие из них оседают в Германии и Австрии, нередко добираясь до них через Балканы. Весной 2016-го, чтобы закрыть этот маршрут, были построены пограничные заборы». Считается, что теперь сирийцы направятся в Австрию и Германию через Италию – по маршрутам, проходящим через Альпы. Поэтому австрийские власти решают установить ограждения (для этих мест неслыханные даже в годы второй мировой), чтобы пройти эту территорию, минуя контрольно-пропускные пункты, было бы невозможно.

В начальных сценах, после краткого знакомства с вокзалом зимнего Бреннера, – брифинг полицейских, анонсирующих строительство двух с половиной метровых заграждений из проволочной сетки («а не забор из колючей проволоки», уточняет спикер). Несмотря на то что все улыбаются и чувствуют себя неловко, смотрится это подозрительно. Сомнения усиливает демонстрация итальянских активистов, возмущенных этой инициативой и устраивающих столкновения с австрийской полицией. Затем мы знакомимся с десятком тирольцев и выслушиваем их мнения. Поначалу опасения, с которых фильм начался, усиливаются: среди первых своими соображениями делятся пограничники и полицейские, которые дают понять, что при всем

3. На самом деле перед нами вновь непереводимый каламбур, поскольку Abendland означает не только «Вечерняя земля», или «Вечерняя страна», но и «Запад».

4. Русскоязычное название – перевод с нейтрального английского международного The Border Fence, в то время как оригинальное звучит гораздо более эвфемистично, бюрократически и иронично: «Строительные меры».

сочувствии будут ловить и сдавать любых нелегалов, поскольку долг есть долг. Зритель уже было вспомнил рифму «Эйхман», но спектр рассуждений продолжает расширяться. Мы узнаём, что думают водитель молочного фургона, ежедневно пересекающий границу; девушка на кассе платной автострады; фермер, выращивающий, как теперь говорят в России, «элитных» свиней; сознательный рабочий из Сенегала; владелец отеля, построенного высоко в горах прямо на границе с Италией, и другие. Не сразу замечаешь негромкие, но вполне различимые новости по телевидению и по радио. Вскоре становится понятно, что эти сообщения все больше расходятся с тем, что говорят люди, – и содержательно, и эмоционально. СМИ источают озабоченность, тревогу, цифры (призванные запугать), требования принять меры, снова озабоченность. В зимнем Бреннере, напротив, царит спокойствие, за которое уже начинаешь опасаться, выслушав эти новости. Народ настроен гостеприимно – даже те, кто убежден, что большинство беженцев никогда не адаптируются к местным условиям. И чем дальше, тем более либеральными и гуманными становятся спикеры (между ними, впрочем, попадается вечерний рейд полиции, прочесывающей железнодорожные составы). Ближе к финалу двое мастеровых тирольцев двух поколений, как бы сын и отец, продемонстрируют завидный, образцовый и к тому же искренний гуманизм. Они охотно рассуждают, что бояться мигрантов не стоит, а лучше протянуть им руку помощи и вообще всегда оставаться людьми. Завершает эту ораторию человеколюбия фермер в коровнике, рассказавший, как однажды спас от холодной и голодной смерти заплутавшего беженца, обогрел, накормил и напоил его, но потом приехала полиция и, забрав с собой мигранта, огорчила своей грубостью доброго альпийского самаритянина.

Этот последний сюжет связывает тревожные новости с угрюмыми действиями полицейских, тем более что в последней сцене – вопреки мнениям многочисленных горожан – полицейские привозят и собираются разбирать первую партию сетки для пограничного забора (той самой сетки, которая не проволока). Из новостей, последовавших уже после выхода фильма, известно, что в Австрии все-таки отказались от первоначальных планов и сетчатые заграждения так и не были установлены.

Незамысловатое вроде бы содержание этой картины (как и в «Вечерней земле»), похоже, ускользает от определенности. Казалось, повествование не оставляет никаких загадок, но событие фильма не вполне определенно, и зритель должен включиться в его поиск.

Все картины Гейрхальтера критически заряжены, но это критицизм скорее онтологического толка, нежели политического или социального. Напомню, что режиссер не указывал конкретные локации в «Человеке разумном», как бы присваивая их, превращая в декорации собственного представления. Аналогично Гейрхальтер поступил и в «Хлебе…»: нет смысла указывать конкретные животноводческие хозяйства, если все

они одинаковы. Вышеупомянутый экологизм Гейрхальтера всегда был глубже его одномерных, активистских, политических версий. Это экологизм архивиста, чьи фильмы-документы рассчитаны, по словам режиссера, не столько на прокат в кинотеатрах, сколько на университеты и архивы. С активистской точки зрения деятельность Гейрхальтера, по Алену Бадью, принадлежит «неактивным формам демократии». Но зато и внимание в этих «неактивных формах» уделяется не только, например, арктическим тюленям, но и тем, кто годами занимается их промыслом: вспомним эскимоса, который в «Где-то еще» говорит, что Брижит Бардо разрушила его жизнь.

Судя по всему, «Пограничный барьер» фиксирует некий кризисный срез представительской демократии – момент полного разрыва между

«Пограничный барьер», режиссер Николаус Гейрхальтер

решениями политиков и мнением их избирателей, между телевизионной риторикой, сеющей страхи, и рассудительной взвешенностью зрителей, этими страхами (по крайней мере, пока) не зараженными. Гейрхальтер всегда стремился показывать то, что без него никто никогда не увидит, – «Припять», «Человек разумный», «Земля» (Erde; 2019), которая посвящена земной коре, отделяющей нашу твердь от огненной геенны. Или то, на что общество не хочет смотреть («Хлеб наш насущный», «7915 километров», «Вечерняя земля»). В «Пограничном барьере» режиссеру удалось, воспользовавшись ситуацией почти комической (и в дальнейшем осознанной как курьез), ненавязчиво и непрямо показать государство и политиков опасными производителями и торговцами тревог, страхов, вражды – и «строительных мер», разделяющих народы и страны.

←
Дзига Вертов

Николай Изволов:

«...МЫ ПОЛУЧИЛИ ТОЧНЫЙ ПЛАН ФИЛЬМА...»

«Годовщина Революции» Дзиги Вертова

Беседу ведут Паулина Рейци
и Янка Баркоши

— Как вы работали с кинокопиями при восстановлении фильма?

Николай Изволов. Фильм хранился в Красногорском архиве. Вернее, части фильма. Поэтому в первую очередь пришлось поработать с кинопленками – 35-*мм* триацетатными копиями, поскольку нитрокопии большинства фрагментов, к сожалению, не сохранились (во всяком случае, так считается сейчас). В старых монтажных листах, которые были составлены в конце 1960-х годов, мы видим полное указание на комплект сохранившихся материалов: там указаны негативы, дубль-негативы, позитивы, и в том случае, если это оригинальные нитро, они тоже указываются. К сожалению, работать с нитропозитивами не пришлось, потому что многие из них находятся в статусе оригиналов и не выдаются. Один из этих нитропозитивов мне удалось все-таки получить, это было очень полезно, потому что в нем сохранились целиком интертитры, окрашенные в красноватый цвет. Это позволило понять, какими должны быть цветовые характеристики титров в цифровой копии. Все в основном свелось к работе не с пленками, а с каталогом. Потому что, прежде чем вызывать из

хранилища определенные фрагменты фильма (отдельные ролики), каталогизированные под определенным номером, нужно было убедиться в том, что они соответствуют тексту надписей «Годовщины Революции», найденных Светланой Ишевской в РГАЛИ. Именно совпадение надписей и их последовательности и было основным признаком, который позволил идентифицировать главные части фильма. После этого анализу подверглись такие характеристики, как последовательность нумерации интертитров, последовательность нумерации кадров внутри секвенций между интертитрами. Но все это уже производилось после того, как сами триацетатные копии были вызваны из хранилища, а их просмотр и анализ производились уже на экране монтажного стола. Дальнейшая работа свелась к тому, чтобы сделать цифровые копии каждого фрагмента и произвести postproduction, то есть привести фильм в состояние, пригодное к показу.

— Как могут надписи — интертитры — помочь в работе архивиста?

Николай Изволов. Это очень важный параметр. Благодаря списку надписей мы можем идентифицировать состав различных копий, поэтому если у архивиста при работе есть в наличии список надписей, то это очень серьезный инструмент, один из самых важных. Собственно, и сам фильм может быть точно так же идентифицирован.

В нашем случае фильм в течение почти ста лет не мог быть реконструирован, поскольку список надписей к нему отсутствовал. Этот список не сохранился ни в личном архиве Вертова в РГАЛИ, ни в части архива, переданном Елизаветой Свиловой в начале 1970-х в Австрийский музей кино. Поэтому, пока среди материалов в фонде Владимира Маяковского в РГАЛИ неожиданно не обнаружились титры, эта работа в принципе не могла быть начата. Теперь, когда мы располагаем этим списком надписей, мы получили точный план фильма, его скелет, на основании которого уже можно было производить наращивание основного тела фильма, визуального материала. Такая работа была сделана, как мне представляется, достаточно аргументированно, потому что помимо совпадения текста надписей есть еще совпадение во всем фильме порядковой нумерации интертитров и порядковой нумерации так называемых стартов, то есть нумерации кадров, пишущихся на третьем от склейки межрамочном пространстве каждого кадра, между кадрами.

Список надписей важен еще и потому, что Вертов при монтаже фильма использовал не просто отдельные кадры из чужих фильмов, но зачастую целые куски, готовые монтажные секвенции из других картин.

Я должен был точно знать, в каком месте Вертов отрезал свои фрагменты из исходного материала, но без списка надписей это определить было невозможно.

Поэтому список надписей – один из важнейших параметров при восстановлении немого кино.

— Применяли ли вы какие-либо фотохимические или цифровые методы для восстановления фильма?

Николай Изволов. К сожалению, у меня во время работы над реконструкцией не было финансовой возможности, чтобы произвести настоящую работу с кинопленками – осуществить мокрое сканирование, необходимое для того, чтобы убрать царапины с кинопленки. Реконструкция началась без бюджета на производство, и только добрая воля руководителей РГАКФД позволила довести работу до логического финала. Вся работа делалась при помощи сканирования в 2К, эти монтажные секвенции потом попали в компьютер и там были собраны. Таким образом, никакие фотохимические процедуры с кинопленкой в процессе работы не производились.

Конечно, есть еще возможность, если появится новый бюджет, заново произвести эту работу на более высоком техническом уровне (мокрое сканирование, сканирование в 4К, использование определенного софта), чтобы убрать все дефекты, появившиеся на пленке с момента создания фильма. Но в данном случае нужно иметь в виду, что Вертов в 1918 году, получив позитивные пленки для монтажа, контратипировал их, то есть многие царапины, появившиеся в результате проката в то время, уже были намертво впечатаны в пленку. И зрители тех лет видели материал уже сильно исцарапанный. Поэтому возникает у реставратора вопрос: имеем ли мы право улучшать изображение в фильме Вертова или мы должны воссоздать его в том виде, в каком его смотрели зрители того времени? Это не праздный вопрос, потому что если мы теперь можем найти исходные нитропозитивы, которые использовал Вертов, и найти неконтратипированные образцы, то мы можем при помощи мокрого сканирования получить довольно четкие образцы. Но с исторической точки зрения это будет не совсем правда, потому что у Вертова они были исцарапанные.

Разумеется, никакое вторжение в оригинальный материал при реставрации недопустимо. За одним мелким исключением. В отдельных случаях нужно было вставить титры, которые не сохранились в существующих фрагментах. И здесь возможны два варианта: первый – имитировать шрифт того времени и воссоздать интертитры, которые были бы визуально неотличимы от подлинных. Но я этим путем не пошел, потому что это была бы явная подделка. Поэтому выбрал иной подход: когда нужно было вставить недостающий интертитр, он вставлялся с применением современных шрифтов, чтобы современные исследователи могли определить, что в этом фильме внесено реставратором. Мне кажется, это вполне корректный способ работы с материалом фильма. И это единственное цифровое, компьютерное вмешательство, которое я позволил себе на этом этапе работы. Титры также были

покрашены на компьютере, причем, к сожалению, только при использовании пленочных процедур и операций мы можем добиться аутентичного цвета, который был в оригинальном нитропозитиве и который послужил исходником при определении цвета. Но, поскольку мы не могли работать с кинопленкой, нашей задачей было добиться цвета самих букв, но не фона. Фон получился не совсем черный, но в нашем случае это не имело принципиального значения.

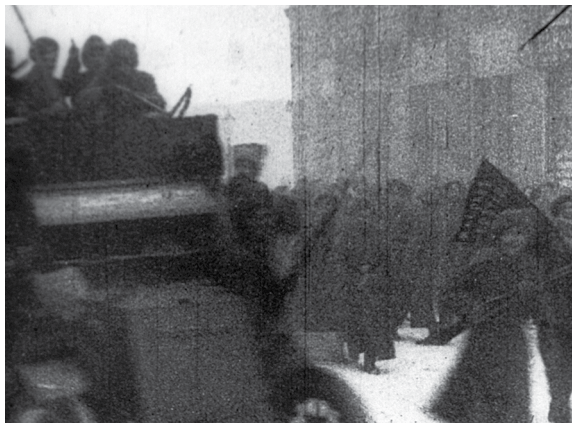
— Есть ли еще утраченные фильмы в российском и советском кинонаследии? И если да, то какие именно разыскиваются прежде всего?

Николай Изволов. Что касается потерь нашего кинонаследия, то статистика почти одинакова для всех стран – что для России, что для Европы или США. Погибло примерно 80 процентов всех фильмов, которые были сняты за немой период существования кино. Погибло огромное количество фильмов, которые мы знаем только по описаниям в учебниках, прессе, мемуарах. Перечислять их было бы сложно, потому что это будет целый том одних названий. Но если говорить о моих личных предпочтениях, то мне очень хотелось бы найти фильм Александра Медведкина «Дурень ты, дурень», игровой фильм в четырех частях 1932 года. Еще мне очень хотелось бы найти загадочно исчезнувшие еще в начале 20-х годов негативы многих съемок Ленина. ◆

Дзига Вертов

1

2



3

4

5

6

7

8

1. Заглавный титр фильма.
2. Первые дни Февральской революции в Петрограде. Солдаты размахивают саблями, отнятыми у офицеров.
3. В толпе одинокий манифестант размахивает знаменем с эсеровским лозунгом «В борьбе обретешь ты право свое».
4. В.Б.Шкловский, служивший в те дни в броневой команде, позднее вспоминал: «От того времени сохранились две кинематографические фильмы. На одной изображено кормление голубей на дворе команды, на другой – боевой выход команды с броневым «остином» во главе и с солдатами, идущими сзади с офицерскими шашками наголо». («Революция и фронт»). Вполне возможно, что он вспоминал именно эти кадры.
5. В эпизоде, относящемся к событиям июня 1917 года, вдруг появляется кадр из фильма Н.Евреинова «Взятие Зимнего», снятого 7 ноября 1920 года. Этот странный анахронизм вполне может объясняться тем, что осенью 1920 года Вертов ездил по стране с агитпоездом, в фильмотеке которого были и «Годовщина Революции», и «Взятие Зимнего». Вполне возможно, что он вставил этот игровой кусок в свой фильм, где не хватало хроники именно с Керенским. Таким образом, это может быть позднейшей авторской вставкой.
6. Высокое и низкое часто соседствуют. Оператор снимает для вечности председателя Совета рабочих и солдатских депутатов Чхеидзе, а на стене позади него хорошо заметно известное каждому русскому человеку слово из трех букв.
7. Последние дни перед штурмом Зимнего дворца. Юнкера, несущие охрану, строят баррикаду из дров перед фасадом дворца, обращенным к Дворцовой площади.
8. Фасад Зимнего дворца со следами пулевых повреждений.

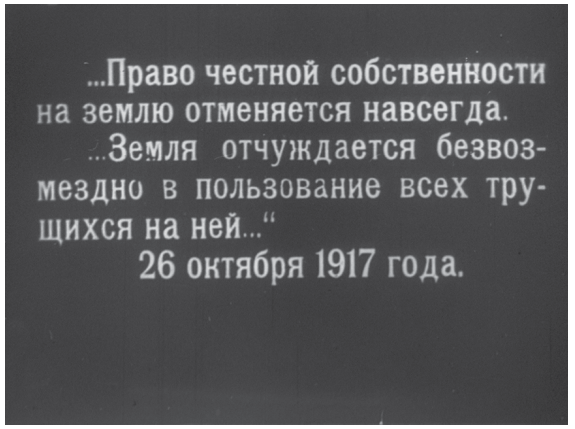
9

10

11

12

13



14

15

16

9,10,11. Из всех главных руководителей Октябрьской революции в кадр попали только три человека: Лев Троцкий (**9**), Анатолий Луначарский (**10**) и Александра Коллонтай (**11**).

12. Охрана Смольного института, где находился штаб большевиков. Публика очень пестрая. Это и солдаты, одетые по всей форме. И красногвардейцы, одетые в гражданскую одежду и развязно засунувшие руки в карманы. И человек в странной шубе и офицерской папахе. По свидетельству В.Б.Шкловского, шоферские шубы без погон солдаты иногда отдавали офицерам, заслужившим их расположение.

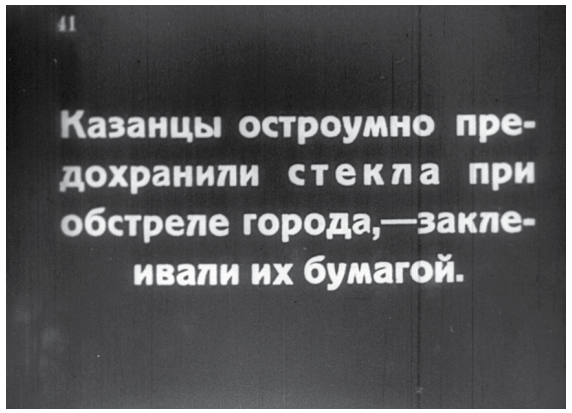
13. Октябрьские бои в Москве были гораздо более ожесточенными, нежели в Петрограде. Разрушения дома у Никитских ворот, произведенные артиллерией красных.

14. Фильм делался в очень сжатые сроки, поэтому в надписях можно увидеть вполне двусмысленные опечатки.

15. Демонстрация в поддержку Учредительного собрания у Таврического дворца в Петрограде (1918, январь).

16. В.И.Ленин, как ни странно, появляется в фильме только в одном эпизоде, названном «Мозг Советской России».

17



18

19

20

21

22

17. В советское правительство (эпизод «Мозг Советской России») входили также Раттель и Загге, о которых сейчас практически невозможно собрать никакой информации.
18. Оператор П.Ермолов, снимавший взятие Казани, обратил внимание на то, как казанцы сохранили стекла своих домов при обстреле: они обклеивали их бумагой крест-накрест. В то время это еще не было общепринято.
19. Лев Троцкий в эпизоде, посвященном взятию Казани Красной Армией. Он любил сниматься, и в этом фильме он один из наиболее часто встречающихся персонажей.
20. В.И.Чапаев в сентябре 1918 года. Еще не комдив, а комбриг. Надпись гласит, что за его поимку чехо-словаки назначили 50 000 рублей. Вероятно, это его первое появление на экране.
21. Совет сельскохозяйственной коммуны, организовавшейся в имении Вонлярово Смоленской губернии.
22. Коммунары раздают молоко детям.

Николай Изволов

РЕЖИССЕРСКИЙ ДЕБЮТ ДЗИГИ ВЕРТОВА

«Годовщина Революции» (1918) — первый режиссерский и монтажный опыт Дзиги Вертова. Фильм долгие годы считался утраченным, и внимание исследователей на нем не сосредоточивалось. В 1967 году Виктор Листов атрибутировал несколько частей этого монтажного фильма-гиганта, состоящего из исторической хроники событий в России 1917—1918 годов.

В 2017-м в РГАЛИ были обнаружены полные титры фильма, что позволило полностью выявить в РГАКФД ленту Вертова. После этого стало возможным осуществить реконструкцию его дебютной картины, что существенно расширит исследовательское поле вокруг кинонаследия этого режиссера.

В 1918 году Дзига Вертов сдал свой первый, как он выражался впоследствии, «производственный экзамен»[1]. Его дебютной работой стал полнометражный документальный фильм, огромное монтажное произведение длиной около 3000 метров, законченное к первой годовщине Октябрьской революции в начале ноября 1918 года. Премьера состоялась 7 ноября ровно через год после Октябрьской революции в Петрограде. Назывался фильм «Годовщина Революции».

Судьба его была удивительной на теперешний взгляд, хотя и типичной для своего времени. Фильмы тогда выпускались небольшим тиражом и мгновенно становились, если можно так выразиться, «коллекционной» редкостью. Сразу после премьеры, прошедшей в нескольких городах Советской России[2], «Годовщина Революции» практически

1. См.: *Дзига Вертов*. Из наследия. Статьи и выступления. (Сост.: С.Ишевская, Д.Кружкова.) М., «Эйзенштейн-центр», 2008, т. 2, с. 320.
2. Вертов вспоминал: «Надо в очень короткий срок сделать полнометражный фильм и разослать его к Октябрьской годовщине во все концы Республики». См.: *Дзига Вертов*. Из наследия. Цит. изд., с. 320.

исчезла из обращения. Позитивные копии истрепались и погибли. Некоторые, правда, еще пару лет ездили по стране с агитпоездами, но и они разделили судьбу прочих экземпляров. Негатив же фильма неоднократно использовался для производства других хроникальных фильмов и был разделен на мелкие куски: такая практика была тогда вполне обычной.

Редкие упоминания в прессе не давали историкам кино достаточно материала для сколько-нибудь подробного понимания, что же представлял собой этот загадочный фильм. В архиве Вертова[3] никаких письменных и фотографических материалов по нему не сохранилось. В книгах по истории кино он упоминался вскользь, через запятую, скромно фигурируя лишь своим названием.

Известно было лишь то, что это монтажный фильм. К сожалению, материалы первых лет советской власти сохранились очень отрывочно и далеко не всегда в атрибутированном виде. Они часто перемешаны, фрагменты одних фильмов склеены с другими, и если точного описания «Годовщины Революции» никогда не было, то и идентифицировать фрагменты фильма среди множества архивных пленок было практически невозможно.

В 1969 году появилась первая и на сегодня самая серьезная работа об этом таинственном фильме Вертова – статья Виктора Листова «Первый фильм Дзиги Вертова». Она была опубликована не в специализированном кинематографическом журнале, а в ежегодном сборнике «Прометей»[4], ориентированном прежде всего на молодежную аудиторию, поэтому в поле зрения современных исследователей он попадает не всегда.

Это был увлекательный рассказ, в который были ненавязчиво вплетены вполне академические рассуждения, мягко соединившие методы архивного исследования с методами детективного расследования.

Виктору Листову удалось, применяя различные очень изобретательные методы, идентифицировать несколько роликов этого фильма, находившихся в Центральном государственном архиве кинофотодокументов (с 1992 года – РГАКФД).

Основываясь на архивных материалах и публикациях в прессе тех лет, Листов сделал предположение, что хроникальный материал, ранее считавшийся частью фильма Григория Болтянского «Октябрьский переворот» (1917), но снабженный надписями по новой советской орфографии, принятой в 1918-м, и сохранившими как родимые пятна следы ошибок наборщиков этих титров, – это фрагмент фильма, который мог быть сделан Дзигой Вертовым, а именно фрагмент «Годовщины Революции»[5].

Листов также исследовал другие ролики пленки. Два из них[6] достаточно убедительно им идентифицированы, несколько роликов были идентифицированы предположительно. Обнадеженный своими находками, он

3. Хранится в РГАЛИ. Номер фонда 2091.
4. «Прометей». Историко-биографический альманах. М., 1969, т. 7, с. 127–135.
5. Архивный номер 13071 (эпизод «Октябрьская революция в Петрограде»). Листов приводит старый учетный номер – 12499, который впоследствии был изменен.
6. Архивные номера 12572 (эпизод «Временное правительство») и 12893 (эпизод «Мозг Советской России» о первом советском правительстве).

писал, что идентификация и реконструкция этого фильма – дело не очень отдаленного будущего[7].

Зная, что в РГАКФД должны быть какие-то материалы, относящиеся к этому утерянному монтажному фильму Дзиги Вертова, исследователям оставалось только ждать того момента, когда обнаружится перечень сюжетов фильма или его монтажный лист. И вот в преддверии столетия Октябрьской революции летом 2017 года киновед Светлана Ишевская обнаружила в фонде В.В.Маяковского в РГАЛИ полный текст титров фильма в виде официальной печатной афиши, анонсирующей премьерный показ фильма. В ноябре 2017 года во ВГИКе прошла конференция «Немеркнущий» образ Октября», в рамках которой 16 ноября 2017 года во время пленарного заседания эта находка и была введена в исследовательское поле, в широкий научный оборот[8]. В ходе заседания у нас со Светланой Ишевской возникла идея объединить научные усилия и реконструировать наконец дебютный фильм Вертова.

Еще в 1969 году Виктору Листову было известно, что и другие исследователи обращали внимание на некоторые фрагменты неизвестного фильма, хранившиеся в ЦГАКФД и явно принадлежавшие одному и тому же достаточно объемному кинематографическому произведению, сделанному в 1918 году. Сам Листов в финале своей статьи пишет, что «к моменту, когда гранки этой статьи уже лежали перед автором, научному сотруднику Центрального архива кинофотодокументов Людмиле Широковой удалось отыскать и привести в порядок эпизоды фильма, рассказывающие о Феврале в Петрограде, о государственном совещании и других событиях 1917 года»[9].

Но он ничего не говорит о том, что эти эпизоды удалось идентифицировать и доказать их принадлежность к фильму Вертова. Прошло время. Спустя шесть лет в книге Листова «История смотрит в объектив» мы находим главу о «Годовщине Революции», которая во многом повторяет ранний текст, опубликованный в альманахе «Прометей», и при всей повторяющейся аргументации про идентификацию трех роликов из фильма Вертова мы уже не находим ни одного слова о работе Широковой.

Исследовательская работа опять надолго замерла.

Конечно, аргументы Листова, использованные для предположительной атрибуции фрагментов «Годовщины Революции» весьма убедительны. Но неопровержимым доказательством принадлежности их фильму Вертова может быть только текстуальное совпадение надписей в фильме (интертитров) с текстом надписей монтажного листа, то есть документа, изготовлявшегося после окончательного монтажа фильма.

Это признает и сам Листов в статье «Первый фильм Дзиги Вертова»: «Найти бы подробное описание первого вертовского фильма, и тогда

7. «Прометей». Цит. изд., с. 135.
8. Подробнее о разыскании титров и установлении их авторства см.: *Ишевская С.* Забытый фильм Дзиги Вертова. «Вестник ВГИКа», 2018, № 3.
9. «Прометей». Цит. изд., с. 135.

можно было бы если не реконструировать «Годовщину Революции», то хотя бы представить себе ее содержание»[10].

Если бы у исследователей 1967–1968 годов был полный перечень надписей к этому фильму, то тогда вопрос его идентификации решался бы гораздо легче. Но до лета 2017 года список надписей не был выявлен, и только теперь, когда этот артефакт найден, стало возможно не просто представить его содержание, но и, по нашему глубочайшему убеждению, практически полностью реконструировать фильм.

Для выявления хранящихся в РГАКФД фрагментов «Годовщины Революции» был применен метод сплошного просмотра. Поскольку теперь был известен список надписей и полный список событий, то по каталогу Красногорского архива (РГАКФД) выявлялись и вызывались из хранилища все те хроникальные сюжеты, которые могли иметь отношение к событиям, изображенным в фильме. Нужно было идентифицировать дополнительно около девяти-десяти коробок пленки, потому что три коробки – № 113071, 12572 и 12893 – уже были достаточно надежно идентифицированы Листовым.

Виктор Листов, определив фрагменты, относящиеся к Октябрьской революции в Петрограде, заодно доказал принадлежность к «Годовщине Революции» знаменитого ролика, который существовал в архиве как отдельный фильм под названием «Мозг Советской России». Здесь нужно заметить, что почти все части фильма Вертова имели собственные названия, поэтому они могли показываться и как самостоятельные фильмы.

При всей изобретательности аргументов Листова некоторые его наблюдения сегодня вызывают вопросы. Например, по поводу фильма «Мозг Советской России».

В РГАКФД есть два фильма с таким названием. Один – действительно часть из фильма Вертова, она значится там под номером 12893, это довольно длинный ролик, 317 метров.

Второй, хранящийся под номером 12913, представляет собой более позднюю переделку, сильно сокращенную по сравнению с оригиналом. В этом фильме, датируемом не ранее весны 1920 года, все персонажи советского правительства выведены уже в своих новых должностях, при этом надписи в основном сохраняют содержание предыдущего варианта. Например, надпись из оригинального варианта: «Председатель Советской Мирной Делегации по Украинским переговорам, член В.Ц.И.К. тов. Раковский». В сокращенном варианте слово «советской» явно по ошибке заменено на «совета» и добавлена новая должность Раковского, которую он занимал с весны 1920 года: «ныне председатель совета народных комиссаров Украины». Еще пример. В оригинальном варианте читаем: «Председатель Чрезвычайной Комиссии по Снаряжению Армии член В.Ц.И.К. тов. Красин». В переработанной версии добавлено: «теперь народный комиссар внешней торговли и председатель советской торговой делегации в Лондоне». Эту должность Л.Б.Красин занимал также с начала

10. «Прометей». Цит. изд., с. 129.

весны 1920 года, и совпадение двух дат позволяет точно определить дату производства этого варианта. В довершение в надписях этого фильма стоит марка «Т-во А.Д.», принадлежащая прокатной конторе «Дон-Отелло» в Иркутске. Это обстоятельство позволяет, среди прочего, определить и ареал распространения фильма Дзиги Вертова, явно не ограничившийся европейской частью России.

Поскольку переделанный вариант фильма был сильно сокращен (а возможно, он еще и сохранился не полностью), в нем отсутствуют некоторые деятели советского правительства, например В.И.Ленин. Поэтому у современного читателя возникает ощущение, что В.С.Листов, говоря о «Мозге Советской России», правильно указывает архивный номер фильма, но описывает как будто бы совсем другой фильм.

Он рассуждает, почему там нет Ленина, какие кадры могли бы с ним быть, и проницательно предполагает, что там наверняка должны были бы быть съемки октября 1918 года, прогулка Ленина по Кремлю с Бонч-Бруевичем. И это действительно так: в номере 12893 все это присутствует. Причина затруднений Листова в настоящий момент неясна. Возможно, пятьдесят лет назад архивный каталог был устроен иначе, либо его структура была другой, либо не все монтажные листы были описаны, либо два разных ролика могли быть объединены под одним номером. В любом случае Листов явно описывает ролик, сделанный позднее 1918 года и на самом деле составленный из материалов, которыми пользовался и Дзига Вертов, действительно использует фрагменты оригинальных надписей из «Годовщины Революции», но фрагментом «Годовщины Революции» этот ролик не является, как можно теперь точно установить по выявленному тексту оригинальных надписей фильма.

Итак, Листов обнаружил и предположительно идентифицировал с достаточной степенью убедительности один ролик из фильма Вертова (с сюжетом «Октябрьская революция в Петрограде», архивный номер 13071, который Листов вполне аргументированно выделил из фильма Григория Болтянского «Октябрьский переворот»). Ролик про государственное совещание в Москве летом 1917 года он также правильно идентифицировал как часть фильма Вертова (архивный номер 12933-II).

Его наблюдения таковы: а) киноматериал относится к 1917 году, б) орфография надписей принадлежит 1918 году и в) события трактуются явно с большевистской точки зрения. Но здесь метод атрибуции фильма, состоящий из трех перекрестных наблюдений, оказывается недостаточным. Дело в том, что съемки государственного совещания в Москве в августе 1917 года – это всего лишь часть какого-то другого достаточно большого советского фильма об этом событии, которую Вертов использовал в своем монументальном произведении. Но есть и другие части этого фильма, которые Вертов не использовал в «Годовщине Революции», а если применить здесь методологию Листова, то эти части также могли бы быть предположительно отнесены к фильму Вертова. Но это было бы ошибкой. Например, в списке надписей «Годовщины Революции» читаем: «На совещании был организован блок членов государственной думы 4-х созывов»,

и эта надпись действительно есть в фильме. Но есть в архиве и еще один ролик под тем же архивным номером (12933-I), где присутствуют то же событие и похожая надпись, но еще более «большевистская», критически направленная против участников совещания: «На совещании был организован блок представляющий из себя махровый букет либеральной буржуазии из членов Государственной Думы 4-х созывов». Увы, эта надпись не принадлежит фильму Вертова, а значит, и аргумент о «большевистскости» надписей в фильме Вертова при всей своей убедительности не является достаточным.

Известно, что фильм «Годовщина Революции» был очень большим. Из скольких именно частей он состоял, точно неизвестно, но очевидно, что их должно было быть от двенадцати до четырнадцати. Это явствует и из книги «История смотрит в объектив», и из сведений, приводимых самим Вертовым[11]. Но этот параметр тоже очень неопределенный. Дело в том, что в то время не было стандарта, принятого сейчас, когда одна часть, то есть «коробка», – это обычно 300 метров пленки. Тогда части были скорее драматургическим понятием, а длина пленки в одной коробке могла варьироваться от 150 до 300 и даже более метров. Соответственно и количество коробок могло быть разным, и одна драматургическая часть могла находиться в двух коробках. Поэтому количество частей и количество коробок не всегда совпадает. И даже когда мы находим вроде бы точные сведения, как, например, в книге Листова опись фильмов, находившихся в агитпоезде 1921 года, где перечислено одиннадцать частей «Годовщины Революции» и указан общий метраж 3545 метров, мы не можем точно сказать, сколько метров в действительности насчитывал фильм. Мы не знаем, насколько точно были составлены эти списки и насколько метраж тех частей, то есть отдельных коробок-фильмов, которые посчитал кладовщик агитпоезда, совпадал с оригиналом фильма Вертова. Вполне могло быть, что некоторые части фильма уже понесли утраты, да и кладовщик мог вписать в документ лишние коробки. Поэтому даже документ из ЦГАОР (с 1992 года ГА РФ), который приводит в своей книге Виктор Листов, не дает нам абсолютно точной информации. То есть общий метраж фильма мог быть – и почти наверняка был – другим.

Задача исследователя заключалась в том, чтобы, вооружившись списком титров, просмотреть все фильмы, которые имеют отношение к событиям «Годовщины Революции»: к Февральской революции в Петрограде и Москве, лету 1917-го, Временному правительству, государственному совещанию в Москве, Октябрьской революции в Москве и Петрограде, ликвидации Учредительного собрания, Брестскому миру, гражданской войне на чехословацком фронте, лету 1918-го в Казани, Саратове и Хвалынске и, наконец, трудовым коммунам, которые как раз в 1918 году и начинали образовываться. Пришлось просмотреть десятки роликов пленки, сравнивая

11. См.: *Листов В.* История смотрит в объектив. М., «Искусство», 1975, с. 178. Здесь количество частей (роликов) колеблется от одиннадцати до тринадцати. Так же и у Вертова в разных воспоминаниях количество частей колеблется в том же диапазоне.

их со списком надписей фильма. И по счастью, очень многие фрагменты были идентифицированы довольно легко. Труднее всего, казалось, будет идентифицировать события войны 1918 года и съемки трудовых коммун, но именно эти ролики нашлись в первую очередь и в очень хорошем техническом состоянии – почему-то к ним мало обращались и мало использовали, хотя сам хроникальный материал действительно известен по другим фильмам. Но никто никогда не собирал все эти части вместе как фильм Вертова. Таким образом, сама работа по идентификации этого фильма была не только и не столько трудоемкой, сколько требовавшей внимания, тщательности и проверки довольно большого списка архивных номеров. В результате этой работы фрагменты фильма Вертова стали обнаруживаться целыми кусками. Разумеется, они не были до этого времени идентифицированы и обычно каталогизировались в архиве под условными архивными названиями. Датировки их также были очень условными. Так, сюжет «Трудовые коммуны» был в картотеке архива отнесен не к 1918-му, а к 1925 году.

В результате архивного поиска были выявлены следующие учетные номера, которые полностью соответствуют списку драматургических частей и межкадровых надписей в тексте афиши 1918 года.

Революция в Петрограде. № 12962

Революция в Москве. № 11549

Временное правительство. № 12837

Правительство Керенского (продолжение № 12837), № 12572 (указан в статье В.Листова)

Государственное совещание. № 12933-II

Октябрьская Революция в Петрограде. № 13071 (указан в статье В.Листова)

Октябрьско-ноябрьская революция в Москве. № 12722

Первые декреты. № 13045-II

Открытие и ликвидация Учредительного собрания. № 12521

Брестский мир. № 11755, № 553, № 549, № 12807

Мозг Советской России. № 12893 (указан в статье В.Листова)

Чехо-Словацкий фронт. № 12799-I-II-III (сюда входят часть 1-я «Казань», часть 2-я «Саратов, Хвалынск, Николаевск-Уральский»)

Трудовые коммуны. № 11920.

Суммарная длина этих роликов, учитывая возможные фрагменты из киножурналов, достигает примерно 3000–3100 метров.

В процессе просмотра архивного материала и сверки его с монтажными листами выяснилось еще одно интересное обстоятельство. В монтажном листе на единицу хранения 12962, составленном Широковой 14 декабря 1967 года, мы видим не только полностью сохранившийся фрагмент фильма Дзиги Вертова, но и его заглавный титр: «Годовщина Революции. Часть 1-ая. Февраль–Октябрь». Архивист делает примечание: «Есть предположение, что второй частью этого фильма являются киносъемки за номером 11549, а третья часть – 12837». Но, при том что совершенно понятно, о каком фильме идет речь, и крупный шрифт заголовка

не оставляет сомнений, что мы видим именно название фильма и марку Кинокомитета Наркомпроса, идентификация его как фильма, принадлежащего Дзиге Вертову, никак не обозначена! Архивист, делая предположение о принадлежности нескольких частей одному и тому же фильму, делает проницательнейшие наблюдения, ориентируясь естественным образом на порядковые номера титров, на графику титров, на события, происходящие в этом фильме, на их последовательность и на характерное проявление старой орфографии внутри новой орфографии (когда наборщики еще по ошибке продолжают время от времени писать титры по старым правилам). То же самое наблюдение предложил и Виктор Листов.

И сам фильм в электронном каталоге киноархива условно назван как «Годовщина Февральской буржуазно-демократической революции в Петрограде». Удивительно, но за пятьдесят лет после статьи Листова и архивной работы Широковой точное название фильма не было внесено в архивный каталог. Это обстоятельство также задерживало обнаружение и идентификацию «Годовщины Революции». Надо заметить, что и в большинстве остальных обнаруженных фрагментов этого фильма названия глав, или разделов, большей частью отсутствуют. Очевидно, это происходило потому, что начала и концы роликов пленки изнашивались и рвались в первую очередь. Поэтому при поступлении в архив фильмы часто получали условные названия, иногда просто по первому сохранившемуся интертитру. В сохранившихся кусках «Годовщины Революции» осталось только четыре оригинальных названия отдельных частей, или внутренних фильмов: «Годовщина Революции», «Октябрьско-ноябрьская революция в Москве», «Открытие и ликвидация Учредительного собрания» и «Мозг Советской России».

Здесь архивист Широкова отмечает – на это тоже нужно обратить внимание – плохое фотографическое качество материала в первой части фильма. При том, что Широкова на тот момент имела дело с оригинальным позитивом на нитропленке, часть которого была вирирована. В монтажных листах другой части находим уточнение, что вирировались интертитры к этому фильму, они были окрашены в красный цвет. Поскольку надписи (интертитры), специально изготовленные для фильма и напечатанные в то же время, находятся в неплохом состоянии, неважное качество изображения в этой части свидетельствует о том, что сам Вертов имел дело с конратипированным материалом, который к моменту, когда он вошел в фильм, «Годовщина Революции» уже находилась не в идеальном техническом состоянии. Мы видим на пленке следы многократного контратипирования, наложившиеся один на другой следы от перфорации разных пленок.

Значит, в тот момент, когда фильм был выпущен на экраны, многие его фрагменты, относящиеся к 1917 году, находились далеко не в идеальном фотографическом качестве. Зато все материалы, снятые после начала 1918 года, съемки, произведенные в том году и вошедшие в фильм – эпизоды «Казань», «Трудовые коммуны», – в хорошем техническом состоянии. Очевидно, это не контратип, в отличие от материалов 1917 года. Вероятно, позитивное изображение для этих эпизодов фильма печаталось

с оригинального негатива, поскольку материал 1918 года был снят операторами Кинокомитета. Это обстоятельство нужно учитывать, если думать о реставрации (реконструкции) фильма. Да, мы можем улучшить техническое качество, если найдем исходный материал того или иного кадра в другой ленте. Тогда его можно просто заново напечатать с негатива и вставить в картину. Но в этом решении будет заключена историческая неправда, потому что Вертов-то показывал фильм в ином техническом качестве. И что мы должны делать? Улучшать Вертова? Или восстанавливать фильм в том виде, зачастую технически не идеальном, в каком он его сделал в 1918 году? Это серьезнейший вопрос, он каждый раз возникает при восстановлении раннего кино и до конца еще не решен исследователями.

Итак, прочесывая подряд все десятки коробок хроники того времени, мы натыкались на фрагменты фильма, сравнение которых с оригинальным списком надписей определенно, стопроцентно доказывало, что мы видим фрагменты именно «Годовщины Революции». Понятно, что фильм делался в очень тяжелых технических условиях, и доподлинно даже неизвестно, в каком количестве экземпляров он был отпечатан. Но мы знаем, например, по мемуарам Григория Болтянского, что в то время важные фильмы выпускались тиражом в четыре-пять экземпляров, а некоторые особенно важные, включая «Годовщину Революции», – до 40 экземпляров[12]. Статью Болтянского цитируют другие авторы, и понятно, что этот верхний предел – 40 экземпляров, – естественно, приписывается фильму Вертова. Но сам Вертов в статье 1940 года «Из истории кинохроники», описывая, как он «сдавал свой первый производственный экзамен» – к тому времени он был совсем молодым человеком, менее полугода работавшим в кинематографе, – говорит о том, что одновременно работал с тридцатью монтажницами, как будто бы совершая сеанс одновременной шахматной игры[13]. (В другой публикации он называет другое количество копий – 50, а количество монтажниц почему-то меньше – двадцать пять[14]).

Ему нужно было постоянно помнить огромное количество монтажных кадров, отдельно изготовленных надписей, их последовательность и другие детали. Нужно было держать в голове одновременно 242 сюжета на тридцати отдельных площадках – это была феноменальная работа. И я думаю, здесь мы тоже можем сделать текстологические наблюдения, которые многое объяснят.

Итак, как минимум тридцать монтажниц одновременно монтировали тридцать позитивных копий. А что представлял собой негатив фильма, обычно единственный экземпляр? Существовал ли он как нечто целое? Мы знаем историю о том, что в марте 1919 года, когда заведовать отделом

12. См.: *Болтянский Г.М.* Великая Октябрьская социалистическая революция и рождение советского киноискусства. Из истории кино. Материалы и документы. М., Изд-во Академии наук, 1959, вып. 2, с. 99.
13. См.: *Дзига Вертов*. Из наследия. Цит. изд., т. 2, с. 320.
14. Там же, с. 164.

хроники Москинокомитета стал Владимир Гардин, он заставил Вертова восстановить все выпуски журнала «Кино-Неделя», сделанные к тому времени. Но что означает само слово «восстановить»? Неужели за полгода они могли прийти в полную негодность? И потом, если позитивные копии отправлялись по кинотеатрам и уезжали с агитпоездами в разные концы Советской Республики, что же именно нужно было восстанавливать? И если вдруг понадобилось восстанавливать «Кино-Недели», то не мог ли точно так же нуждаться в восстановлении и фильм «Годовщина Революции»?

Виктор Листов, неутомимый исследователь Вертова, процитировал однажды очень интересный документ, касающийся этой темы. Кинокомитет выпускал машинописный бюллетень, сохранившийся в архиве ЦГАОР. Там мы читаем: «24 марта (1919 года. – *Н.И.*) заведующий отделом поручил съемщику тов. Вертову восстановить разрозненную хронику кинокомитета подборкой негативов каждого из выпущенных номеров. Тов. Вертовым производится порученная ему работа. По представленному им отчету хроника находится в ужасном состоянии – это, по выражению доклада, «винегрет из негатива, позитива, надписей, вырезок из драм и пр.»[15].

Странно, что Вертов, начинавший свою службу в Кинокомитете делопроизводителем и отвечавший за прием отснятой пленки от операторов и ее учет, мог допустить такой хаос в хранении ценнейших материалов. Впрочем, ему приходилось выезжать из Москвы с агитпоездами, и поэтому он не всегда мог контролировать систему учета и хранения киноматериалов. Но логично уже то, что именно ему было поручено провести эту работу.

Итак, ему пришлось иметь дело с «винегретом» из самых различных материалов. Это были позитивы смонтированных фильмов, отдельные куски негативов и отдельно снятые надписи, изначально не имеющие негативов. Вертову было поручено подобрать именно негативы «Кино-Недель», поскольку позитивы готовых фильмов, понятное дело, резать было незачем.

А негативы того времени упорядочить было, по всей видимости, достаточно непросто. Операторы привозили в Кинокомитет отснятый материал в негативе. Эти пленки склеивались в определенные сюжеты, с которых печатались позитивные куски, и в них затем вклеивались надписи, сочиненные, как правило, самими операторами. Таким образом, готовый фильм всегда представлял собой только позитивную копию, а негатив оставался в виде достаточно небольших склеенных сюжетов. При этом частично те же негативы могли использоваться для печати позитивов отдельных сюжетов «Кино-Недель». Могли они также быть использованы и для вставки в другие фильмы.

15. ЦГАОР, ф. 2306, оп. 21, д. 12, л. 46. (Цит. по: *Листов В.* Две «Кинонедели». К спорам и рассуждениям о том, как рождался советский документальный фильм. – «Искусство кино», 1968, № 5, с. 99).

Когда Вертов восстанавливал «Кино-Недели», он оставил замечание, что многие недостающие негативы этого киножурнала находятся в фильме «Годовщина Революции»[16]. Этим обстоятельством могут объясняться неточности, которые мы находим в восстановленных Вертовым журналах, на них указывает в своей статье Листов[17]. Поскольку иногда Вертову приходилось допечатывать недостающие надписи, он, вероятно, мог в этих случаях ошибаться с нумерацией интертитров.

И теперь уже мы можем заметить, что некоторые фрагменты «Годовщины Революции» не сохранились в фильме, но они есть в «Кино-Неделях». Так, например, финал эпизода «Брестский мир» отсутствует в фильме, зато он есть в различных «Кино-Неделях». Это четыре последних сюжета: «*8. После заключения мира, страна быстро перешла к мирной жизни. В Петрограде на Неве появились шведские пароходы–«купцы». 9. Русские инвалиды массами стали прибывать из плена*[18]*. 10. Изгнанные с родины войной беженцы потянулись в оккупированные области. 11. Были установлены демаркационные линии – границы советской России».*

Не означает ли это, что Вертов, восстанавливая «Кино-Недели», вернул на место фрагменты негатива, полгода назад изъятые из журналов, изымая теперь в свою очередь их же из фильма? Хотя, впрочем, это могут быть и вполне естественные утраты.

При сравнении списка надписей к фильму и надписей, сохранившихся в фильме, обращает на себя внимание то, что некоторые фрагменты «Годовщины Революции» имеют разную сквозную нумерацию надписей. Так, у первых пяти эпизодов фильма – «Революция в Петрограде», «Революция в Москве», «Временное правительство», «Правительство Керенского» и «Государственное совещание» – на афише сквозная нумерация с первого по семьдесят четвертый номер. Но внутри фильма она другая. Это можно объяснить двумя причинами.

Первая причина – слишком большая длина надписей. Они не могли поместиться в одном кадре и поэтому были разбиты на несколько надписей меньшего размера с литерными обозначениями. Самый первый титр в фильме получил такую нумерацию: «1. Рабство, тяжесть трехлетней войны и недостаток продовольствия вызвали в начале 1917 года в народе волнения, принявшие 1а. грозный характер. Расшатанный правительственный аппарат, а тем более развратная власть не 1б. могли удержать народные массы. (*Далее номер 2 из афиши присоединен к номеру 1б на кинопленке.*) 25 февраля бунты в Петрограде усилились. Народ вышел на улицу».

Вторая причина заключается в том, что некоторые фрагменты «Годовщины Революции» уже имели заранее свою собственную

16. См.: *Листов В.* Первый фильм Дзиги Вертова. Цит. изд., т. 7., с. 135. Полный список сюжетов «Кино-Недель», вошедших в «Годовщину Революции», есть в архиве Вертова в РГАЛИ: ф. 2091, оп. 2. ед. хр. 381.
17. См.: *Листов В.* Две «Кинонедели». Цит. соч., с. 98.
18. Под этой надписью были объединены сразу несколько кадров, входивших в «Кино-Неделю» № 3. См.: РГАЛИ, ф. 2091, оп. 2. ед. хр. 381.

нумерацию, поскольку, очевидно, являлись фрагментами других ранее сделанных фильмов.

Эта гипотеза подтверждается еще одним наблюдением. Некоторые самостоятельные части фильма – «Государственное совещание», «Мозг Советской России», «Чехо-Словацкий фронт», – будучи абсолютно идентичны по составу и количеству надписей «Годовщине Революции», сохранились в архиве в гораздо более длинном варианте, нежели в том, в каком они вошли в фильм «Годовщина Революции». Это может означать только одно: Вертов брал уже готовые фильмы и выкраивал из них те куски, которые были нужны ему для «Годовщины Революции». Фильм, таким образом, представлял собой очень сложную композицию перемонтированной хроники 1917 года, снабженной новым авторским текстом, и больших кусков из фильмов 1918 года. Вполне вероятно, что материал «Кино-Недели», выходившей с лета 1918 года, тоже мог быть использован при монтаже фильма-гиганта. Но сюжеты киножурнала встречаются в фильме не так часто[19], тогда как использованные фрагменты фильмов производства Скобелевского просветительского комитета 1917 года и советских фильмов производства 1918 года в фильме Вертова очень велики.

Таким образом, гипотеза о том, что материал «Кино-Недели» был основным источником для «Годовщины Революции» скорее опровергается, нежели подтверждается, хотя она и принимается некоторыми исследователями Вертова как аксиома. Пример фильма «Чехо-словацкий фронт» (оператор Петр Ермолов; 3 части)[20] показывает, что финал третьей части был включен в «Кино-Неделю» № 22 (сюжет «Пенза»)[21], а в «Годовщину Революции», как показывает найденный список надписей, вошли первые две с половиной части. То есть материал «Чехо-Словацкого фронта» разошелся по двум разным фильмам, а не дублировался в них.

Человек, сочинивший авторский текст к первым частям фильма, к хронике 1917 года, явно не обладал опытом составления кинотитров, и поэтому они получились слишком длинными для размещения на экране. Можно предположить, что этим неопытным человеком мог быть сам Вертов. И поэтому другой человек, тот, кто печатал титровые плакаты, укоротил их и снабдил литерами, чтобы не перепутать их последовательность.

Впрочем, некоторые исследователи считают, что у Вертова был соавтор, и даже называют его фамилию – Савельев. Вертов признавал, что

19. См.: РГАЛИ, ф. 2091, оп. 2. ед. 381. Вертов перечисляет пятьдесят сюжетов из «Кино-Недель», вошедших в «Годовщину Революции». (Еще один упомянутый Вертовым сюжет – с участием военного министра Гучкова – из «Кино-Недели» № 35 явно не может принадлежать «Годовщине Революции», поскольку этот номер журнала вышел в феврале 1919 года.) В самом же фильме 242 сюжета. Таким образом, подавляющая часть «Годовщины Революции» (около 80 процентов) к «Кино-Неделям» отношения не имеет.
20. Сохранился в РГАКФД, архивный номер 12799, каталогизирован под названием «Взятие Казани, Симбирска и Самары Красной Армией» (1918); 872 метра.
21. См.: «Советская кинохроника, 1918–1925». Аннотированный каталог. Т. 1: Киножурналы. М., 1965, с. 23. В сохранившихся экземплярах этого номера «Кино-Недели» состав сюжета гораздо короче, нежели в описании (см. № 12235 в РГАКФД).

Савельев «делал надписи к некоторым частям»[22], и называет его «литератором», хотя Алексей Иванович Савельев известен как фотограф, оставивший потомкам помимо прочего фотолетопись московских революционных событий 1917 года. Особенно выделялась в печати его серия «Хвосты», как назывались тогда очереди[23]. Снимал он Москву и во время Февральской революции, и во время Октябрьской. У него был брат Василий, также фотограф. Были ли они литераторами? Об этом судить трудно, нам неизвестны их литературные сочинения. Но вот Лев Кулешов и Александра Хохлова вспоминают братьев Савельевых исключительно как талантливых фоторепортеров Кинокомитета: «Особенно отличались конкретной точностью сюжета, выразительностью, образцовой композицией и высокими техническими качествами фотографии братьев Савельевых…»[24]

Итак, насколько полно сохранился фильм «Годовщина Революции»? Мы можем суммировать текстологические наблюдения. Все надписи в фильме пронумерованы. На всех монтажных планах присутствуют так называемые стартовые номера, цифры, написанные в межкадровом пространстве на третьем от склейки кадрике, или, как теперь говорят, фрейме. Сверка этих номеров является убедительным доказательством почти стопроцентной сохранности фильма. Мы наблюдаем полное совпадение последовательности надписей в фильме с последовательностью надписей на афише, четкую последовательность нумерации интертитров внутри частей фильма и последовательность стартовых номеров внутри сюжетов.

Теперь, сравнивая по надписям выявленные в архиве фрагменты, мы можем уточнить количество частей, из которых состоял фильм. Слово «часть» имеет два значения: одно – драматургический сегмент, второе – ролик, в обиходе тоже называемый частью. В результате мы можем констатировать, что в «Годовщине Революции» было четырнадцать драматургических частей, которые заключались в тринадцати роликах.

В фильме можно найти казусы, явно не имеющие отношения к первоначальному монтажу. Так, в эпизоде «Правительство Керенского» (№ 12572) есть кадр с Керенским и женщинами из «ударного батальона», принадлежащий фильму «Взятие Зимнего дворца», который был снят осенью 1920 года[25]. И он появляется в хронике лета 1917-го! Объяснить этот забавный анахронизм можно тем, что агитпоезда, в программу которых входила «Годовщина Революции», разъезжали по стране до 1921-го. Поэтому кадр из фильма 1920-го вполне мог попасть в программу агитпоездов и быть вклеен в «Годовщину Революции» уже во время гражданской войны, ведь до 1921 года оба этих фильма вполне могли находиться в одной и той же фильмотеке. Теоретически можно предположить, что такую вклейку мог сделать сам Вертов, проведший много времени в агитпоездах.

22. См.: *Дзига Вертов*. Из наследия. Цит. изд., т. 2, с. 164.
23. См.: Журнал «Искры», № 39, 8 октября 1917 года.
24. *Кулешов Л., Хохлова А.* 50 лет в кино. М., «Искусство», 1975, с. 66.
25. См.: «Советские художественные фильмы». Аннотированный каталог. Т. 1: Немые фильмы (1918–1935), с. 21. Экземпляр фильма хранится в РГАКФД под № 1940.

Единственный ролик, продолжающий вызывать текстологические вопросы, – это эпизод про подписание Брестского мира. Во всех других идентифицированных к настоящему моменту роликах титры написаны по новой советской орфографии и полностью совпадают с текстом титров на афише. Но в ролике, относящемся к подписанию мирного договора в Бресте в марте 1918 года, ситуация несколько другая. Мы находим несколько титров, полностью совпадающих со списком надписей из афиши: «Здание, в котором происходили переговоры об условиях перемирия», «Болгарские делегаты: полковник Гончев, советник д-р Анастасов», «Генерал Гофман отправляется с германскими и австро-венгерскими уполномоченными на заседание», «Подписание условий перемирия принцем Леопольдом Баварским», – но все титры там написаны по старой орфографии (!), с ятями и ерами. Интересно также, что, несмотря на отсутствие надписи «Русские делегаты т.т. Каменев, Иоффе и Карахан отправляются на заседание», все эти персонажи появляются в кадре по очереди именно в этой последовательности: Каменев, Иоффе, Карахан.

Мы можем предположить, что в этом случае Вертов поступил так же, как и с другой хроникой 1918 года: брал готовые фрагменты других фильмов, сохраняя оригинальные надписи. Поэтому в титрах остались правила старой орфографии, еще широко применявшейся в марте 1918 года[26]. Но почему надписи совпадают только отчасти? Почему присутствуют надписи, отсутствующие у Вертова? Возможно, что это один из фильмов-доноров «Годовщины Революции», оригинал, не перемонтированный Вертовым. Но доказать сейчас это мы не можем. Точно так же мы не можем доказать и того, что Вертов использовал этот ролик вместе с надписями по старой орфографии. Но сходство сюжетов и тождественность надписей явно говорит о том, что именно этот материал присутствовал в фильме Вертова.

Удивительным образом четыре финальных сюжета этого эпизода, как мы заметили раньше, обнаруживаются не где-нибудь, а именно в различных номерах журнала «Кино-Неделя»[27]. Не является ли это результатом вертовского «подбора негативов» «Кино-Недели»? Не восстановил ли он киножурнал за счет собственного фильма?

Вероятно, и другие вопросы еще не раз могут возникнуть в процессе восстановления картины. Но уже сейчас понятно, что «Годовщина Революции», около ста лет хранившаяся во фрагментах, наконец начинает собираться в единое целое. Работа, начатая пятьдесят лет назад Виктором Листовым и Людмилой Широковой, получает продолжение. Мы можем уверенно считать, что фильм на наших глазах практически возрождается из руин. ◆

26. В эпизод, относящийся к марту 1918 года, Вертов вставил хронику, снятую в декабре 1917 года, когда переговоры только начинались. Идентичный хроникальный материал сохранился в немецких архивах с идентичными надписями на немецком языке. Но немецкий материал датирован правильно – декабрем 1917 года.
27. «Кино-Неделя» № 3 (эпизод с возвращением русских пленных) и «Кино-Неделя» № 1 (эпизод с беженцами в Орше), «Кино-Неделя» № 5 (шведские пароходы на Неве).

Дзига Вертов:

«СТРАННО И СТРАШНО...»

Дневник. 1934–1937

Фигура Дзиги Вертова, казалось бы, не нуждается в представлении. Его имя сегодня прочно вписано в историю киноавангарда и в историю российского кино.

Разыскание дебютного фильма Вертова «Годовщина Революции» спустя сто лет после создания заставляет пересмотреть наследие режиссера — очевидно, что в изучении его фильмов и текстов еще очень много лакун. Несмотря на интеллектуальную рефлексию, выраженную как в волне интереса зарубежных исследователей, не ослабевающей с 1970-х, так и в отечественной ревизии взгляда на Вертова начиная с 1990-х, что сформировало едва ли не стереотипное восприятие новаторства и личности режиссера. Но если внимательно читать вертовские рукописи, картина складывается, далекая от стереотипов.

В последние годы жизни Дзига Вертов был фактически отстранен от кинопроизводства, не имел возможности ни реализовать замыслы, ни публиковаться. Тем не менее не оставлял надежды на то, что однажды сумеет сложить большую книгу, в которой соберутся воедино его мысли.

В 1957 году в четвертом номере «Искусства кино» публикуются тексты «Из рабочих тетрадей Вертова» — так в оттепель начинается возвращение режиссера в историю кино. Спустя год жена режиссера Елизавета Свилова передает часть хранящегося у нее архива Вертова в ЦГАЛИ СССР (РГАЛИ — с 1992 года), что стало важнейшей вехой для возобновления интереса к наследию. В 1958 году в «Искусстве кино» публикуется (правда, в сокращенном и отредактированном виде) программная статья Вертова «О любви к живому человеку», написанная в 1940-м. В 1959 году небольшой блок материалов из архива документалиста был представлен в сборнике «Из истории кино. Материалы и документы». В 1962-м была издана первая монография о Вертове, написанная Николаем Абрамовым на основе архивных документов.

На долгие годы наиболее значительным изданием текстов режиссера стал сборник «Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы», вышедший в 1966 году. В книгу вошли ключевые тексты режиссера и фрагменты дневниковых записей — именно их препринт увидел свет в 1965-м также на страницах «Искусства кино». Но несмотря на активное возвращение Вертова в общественную и культурную жизнь, его имя продолжало обрастать мифами, а тексты публиковались выборочно, зачастую в искаженном редактурой виде и вне историко-культурного и социополитического контекста. В 2000-е ситуация изменилась — почти в полном объеме увидели свет сценарии и статьи, а в Германии — дневники*.

В нашу подборку включены выдержки из дневников 1934—1937 годов. Эти записи ранее не публиковались, и это лишь небольшая часть неизданного из корпуса дневников режиссера..

В этот период Вертов занят реализацией замыслов фильма о женщине, выходом на экраны версий «Трех песен о Ленине», съемками «Колыбельной». В его биографии это начало наиболее трудного времени, что очень хорошо чувствуется в записях. Травля и остракизм, которым подвергся режиссер, стали материалом его рефлексии и переживаний, запечатленных в дневниках. Режиссер пребывает на грани нервного срыва, он пытается буквально отвоевать себе право работать, осмысляет царящую вокруг атмосферу. Выборка ограничена декабрем 1937 года, когда благополучно разрешаются бытовые перипетии в жизни Дзиги Вертова — казалось бы, хэппи энд. Но сам он начнет вытесняться в забвение: в следующем году сделает два фильма («Слава советским героиням» и «Три героини»), новую версию «Трех песен о Ленине» и практически получит негласный запрет на реализацию новых заявок. «Три героини» вообще не будут выпущены на экран. Как объяснит Вертов, «председатель кинокомитета Дукельский предпочитал диктора синхронным кадрам, а «Три героини», на 50 процентов синхронные, опровергали эту установку». В конце 1930-х российское документальное кино временно перестанет быть полем художественного эксперимента.**

Студийные интриги, человеческий фактор, нежелание угождать политической конъюнктуре, понимание стремления к бескомпромиссности и ее последствий — всё с дотошностью документалиста, занятого самонаблюдением, фиксирует на бумаге Вертов. Пришло время публикации этой хроники.

* *Dziga Vertov*. Tagebucher/ Arbeitshefte. Hg.: Thomas Thode, Alexandra Gramatke. Konstanz. 2000. См. также: *Дзига Вертов*. Из наследия. М., «Эйзенштейн-центр», 2004. Т. 1: Драматургические опыты; *Дзига Вертов*. Из наследия. М., «Эйзенштейн-центр», 2008. Т. 2: Статьи и выступления.

** См.: *Дзига Вертов.* О любви к живому человеку. Цит. изд.: *Дзига Вертов*. Из наследия. Т. 2, с. 325.

Листок из дневника

1934

Май, 17

Суренский[1] спрашивает: случайно ли, что 1 мая на наших знаменах и воздушных шарах были перечислены (как «вклад в советскую кинематографию») все фильмы «Межрабпомфильма», кроме «3-х песен о Ленине»?

Штро[2] спрашивает: случайно ли, что замалчивают колоссальную работу Свиловой по розыску и выявлению неопубликованных ленинских документов, что почти удвоило кинонаследство о Ленине?[3]

Акимов спрашивает: случайно ли бухгалтерия не выписывает ни Вертову, ни Свиловой жалованья своевременно и почему приходится каждый раз напоминать об этом?

«Межрабпомфильм» спрашивает: случайно ли Вертова не пригласили на открытие Дома кино?

Дом кино в ответ на вопрос спрашивает: случайно ли, что портрет Вертова не был прислан, несмотря на запрос, в галерею Дома кино (в то время, как портреты остальных режиссеров были присланы)?

Но режиссеры и операторы «Союзкино» постоянно спрашивают иначе:

– Верно ли, что Вы отказались выставить свой портрет в галерее Дома кино?

– Верно ли, что Вы демонстративно не явились на открытие Дома кино?

– Чем объяснить Ваш отказ показывать кому бы то ни было «3 песни о Ленине»?

– Почему Вы скрываете не только от врагов, но и от друзей Вашу фильму?

– Почему Вы не доводите широко до всеобщего сведения список найденных Свиловой кинодокументов о Ленине?

– Не думаете ли Вы, что пора покончить с секретничанием, с тайнами, прятать достижения?

– Если Вы будете дальше молчать и прятаться, то и последние друзья от Вас отвернутся.

И т.д.

Еще доктор спрашивает (после полуторамесячного лечения): «Может быть, у Вас какие-нибудь неприятности? Может быть, Вам угрожают, ждете нападения из-за угла? Подвергаетесь травле?»

Я говорю: нет, меня не травят. Ко мне даже дирекция очень хорошо относится.

1. Суренский Дмитрий Васильевич (1902–1977) – кинооператор. В кино с 1930 года.
2. Штро Петр (?–1940?) – звукорежиссер и звукооператор.
3. Вертов имеет в виду архивные разыскания Свиловой – ею были найдены десять негативных фрагментов хроникальных съемок Ленина.

А между тем со мной действительно плохо. Организм напряжен. Как у подсудимого перед приговором. Как у больного перед тяжелой операцией. Бормашиной по обнаженным нервам.

Пытка ожиданием оказалась утомительней, чем сто бессонных ночей. Больней, чем обычные «иголки под ногти», «поджаривание на костре», «дыба» и проч. Пытка ожиданием плюс пытка страхом: разрешат, не разрешат.

А фильма – ребенок. Дороже ребенка. 5 месяцев (с января[4]) между жизнью и смертью.

А консилиум (комиссия) никак не соберется осмотреть ребенка. А авторы-родители сходят с ума, еле волочат ноги.

Будто разбитая параличом женщина из «1-й песни о Ленине».

«Победа никогда не приходит сама».

ДВ

Борис Яковлевич[5], я и сам уже не знаю, живой я человек или схема, выдуманная критиками. Разговаривать разучился, выступать разучился, писать разучился с тех пор, как заметил, что слова вовсе не выражают мыслей.

Говорю и слышу себя, контролирую: слова не передают мыслей. Вот и сейчас надо перестать писать, потому что это вовсе не то, о чем я думаю. Перестаю. *Дз*.

P.S. Мысли легче передавать монтажом в кино, но от меня требуют не фильму мыслей, а фильму-случай, фильму-событие, фильму-приключение и т.д. А я мог бы думать на пленке, если б когда-нибудь еще представилась такая возможность.

РГАЛИ, фонд 2091, оп. 2, ед. хр. 248, л. 8–8 об.

1936

5 января

«Творческий рапорт» – сегодня появился в «Рабочей Москве»[6].

Жалованье, авторские, премиальные – платить опять не будут. Денег по-прежнему нет.

Сдал статью во французский журнал (Jour de Moscou).

Комнату заливает по-прежнему. Крыша дырявая. Чинить не собираются.

4. «Три песни о Ленине» вышли на экраны только 1 ноября 1934 года, хотя были готовы уже в январе 1934-го (к 10-летию смерти Ленина), и Вертов ожидал, что фильм будет показан на правительственном траурном вечере в Большом театре. Как понятно по дневникам в целом, режиссер не исключал, что задержке выпуска фильма в прокат способствовала внутренняя обстановка на студии.
5. Вероятно, это описка и имеется в виду Борис Захарович Шумяцкий (1886–1938) – старейший партийный деятель, с 1933 по 1938 год начальник Главного управления кинофотопромышленности и заместитель председателя Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР.
6. Републикацию статьи см.: *Дзига Вертов*. Из наследия. Т. 2, с. 282–283.

10 января

Никак не удается выступить на творческом совещании[7]. То перерыв мешает. То вдруг отменили собрание, когда я уже стоял с бумагой в руках на трибуне. Шумяцкий вызвал 45 человек. Меня не включили в список (в порядке вещей!). Я остался один перед пустым залом. Статью в «Кино-газете» тоже не пустили, хотя и заставляли переделывать.

11 января

Вечером в Большом театре. В ложе Сталин. Премирование – см. газеты.

Моя работа признана полезной. Иначе не премировали бы. Свилову очевидно к премированию не представили.

Ее мало знают новые киноработники.

12 января

Вызвали всех премированных к Шумяцкому. Маленький банкет и речи. Эйзенштейн говорит: «мое настроение – догнать и перегнать!» Он получил заслуженного, а не орден. Все были очень взволнованы. Целовались.

Телефонные звонки и поздравления.

Елена Никкель не звонит и не поздравляет. Жанна Муссинак тоже не звонит. Шутко не звонит. Очевидно, все обижены за мое молчание. Остальные поздравляют.

16 января

Пленум тематического [sic!] совещания. Доклад: Юкова[8], Шумяцкого.

Ветров, сотрудник киногазеты, относительно бойкота со стороны газеты «Кино»: «Я возмущен, но должен молчать. Вы сами понимаете, что они с Вами делают. Я не имею права ничего говорить».

Интересно сравнить с тем, что говорил Февральский, что говорила сотрудница из «Известий» и т.д.

Сдал статьи в ленинградскую и московскую «Литературные газеты»: «От лаборатории слуха к «симфонии мыслей», «Последний опыт».

22 января

В Большом театре опять не удалось показать «3 песни». Пассивен или слаб «Межрабпомфильм». Целый год я об этом твердил.

7. 8–13 января проходило Всесоюзное творческое совещание работников советской кинематографии. Текст планировавшегося выступления опубликован в: *Дзига Вертов*. Из наследия. Т. 2, с. 283–285.
8. Юков Константин Юлианович (1902–1938) – критик, деятель культуры. С 1926-го ответственный редактор журналов «Кинофронт», «Советское кино», «Искусство кино». В 1933–1936 – помощник начальника Главного управления кинофотопромышленности при СНК СССР по художественной части, руководитель студии хроникально-документальных фильмов.

В «Ударнике», по словам заведующего, за 21 и 22 «3 песни» сделали 24.000 рублей, больше «Веселых ребят» в 2 раза («Вес. ребята» за 2 дня 11 тысяч). В «Межрабпоме» тоже переполнено.

23 апреля

Просмотр для Брехта.

РГАЛИ, фонд 2091, оп. 2, ед. хр. 249, л. 1–9

1936

23 января

Вчера видел фильму «Союзкинохроники» «Ленин». Странно и страшно.

Ни в 1934, ни в 1935, ни в 1936 году мне не удалось добиться чести, чтобы «Три песни о Ленине» были показаны в годовщину смерти Ленина в Большом театре. Не удалось добиться, чтобы этот фильм был показан в кино «Художественном» или других крупнейших театрах «Союзкино». Почему? Может быть, фильм – плохой? Но передо мной – тысячи отзывов со всех концов Советского Союза, со всех концов мира, письма крупнейших писателей, общественных и политических деятелей наших и заграничных – и ни одного плохого, ни одного среднего, ни одного не восторженного отзыва.

Очевидно – фильм хороший, если о нем пишут с благодарностью и восторгом, если меня поздравляют сотни незнакомых людей, если люди меня обнимают со слезами на глазах и называют фильм «великим фильмом».

Может быть, противодействие достойному существованию моего фильма направлено лично против автора в плане выполнения заветов покойного РАППа, в плане осуществления завета Сутырина[9] ликвидировать упорного пионера документального фильма Вертова, уничтожить его, добить окончательно, раздавить так, чтобы «мама и папа его плакали» (выражение Сутырина).

Но РАПП ликвидирован. Сутырин больше не диктатор кинематографических вкусов, взглядов и направлений. Кто же стоит на пути направленного в будущее фильма, фильма, впитавшего в себя творчество народных масс?

Злые языки говорят, что вина «Трех песен» в том, что их произвел «Межрабпомфильм», а не «Союзкино». Злые языки говорят, что фильм такого кинематографического и общественного значения, такого международного резонанса, как «Три песни о Ленине», должно было выпустить «Союзкино». Тогда все было бы по-другому. Не потребовалось

9. Сутырин Владимир Андреевич (1902–1985) – критик, кинодраматург. В 1920-е годы – один из руководителей РАППа. В 1930–1933 – член правления «Союзкино», зам. начальника ГУКФа. В 1933–1945 – начальник строительства ГЭС на Кольском полуострове, зам. начальника конторы треста «Мосводоканалстрой». В 1945–1954 – главный редактор к/с «Мосфильм». В 1947–1948 – зам. председателя кинокомиссии Союза писателей СССР.

бы в этом случае 10 месяцев упорной борьбы, чтобы показать его зрителю хотя бы на второстепенных экранах. Не потребовалось бы вмешательства прессы, чтобы заставить его хоть как-нибудь, хоть в плохих условиях, но все же показать на международном конкурсе в Италии. Фильм был бы своевременно показан и в Большом театре, и в лучших кинотеатрах, и на кинофестивале...

Но почему автор и фильма должны быть принесены в жертву плохих отношений между киноорганизациями? С меня вполне хватит того бойкота, той изоляции, той сейчас негласной травли, которой я подвергаюсь как виновник производства в нашей стране документальных фильмов. Если к этому еще присоединяется травля моих работ как сотрудника неуважаемой и невыносимой для «Союзкино» организации, то не хватает ни времени, ни умения, ни сил для того, чтобы все эти рогатки и паутины преодолеть.

Вместо того чтобы предложить мне дополнить «Три песни» последними событиями хроники, выпускается на экран, под ответственным названием «Ленин», фильма, которая вовсе не является фильмой, работа, которая вовсе не является работой, – сырой, никак не организованный и никак не оформленный материал за подписью режиссера, двух ассистентов и композитора.

Если «Три песни о Ленине» перевернули отношение к документальному фильму и заставили многих переменить свои взгляды в пользу таких работ, то выпуск такой, даже не ученической, а просто бездарной, никак не сделанной картины, как «Ленин», – снова подрывает у зрителя доверие к возможности строить фильмы на кинодокументах.

Страшно и странно смотреть на этот «фильм».

Страшно и странно видеть живого говорящего Сталина вставленным в такую беспросветно тупую, без какого бы то ни было проблеска мысли или чувства компиляцию.

Страшно и странно, что все молчат, а я, человек, который может быть заподозрен в пристрастии, вынужден сказать то, что думаю.

Я думаю, что очень плохо не только для будущего документального фильма, но и очень плохо для будущего всей советской кинематографии, что двери, закрытые для «Трех песен о Ленине», широко открыли для бездарнейшей халтуры на ту же тему.

Злые языки говорят, что «Союзкино» лучше умеет защищать свою продукцию, чем это делает «Межрабпомфильм».

Если б я к 10-летию со дня смерти Ленина показал бы не «Три песни», а нечто, подобное вчерашней фильме «Ленин», меня, должно быть, лишили бы звания режиссера. Да я и сам бы повесился.

История повторяется. Поэму Маяковского «Ленин», в свое время непринятую и непонятую, изучают только сейчас. У меня нет даже и этой надежды – так как все мои фильмы уничтожаются.

Вчера я видел фильму «Союзкинохроники» «Ленин». Это было так странно и так страшно, что я от недоумения долго не мог заснуть.

На рассвете я задремал, но вскоре проснулся от запаха газа. Обычная для нашего общежития, для нашей квартиры история. Я побежал на кухню и закрыл кем-то отвернутый газ. Снова пробовал заснуть, но уже начинался квартирный день. У кого-то подгорело молоко. Кто-то опрокинул ведро с помоями. Газетчик принес газеты и журналы. Кто-то их перехватил по дороге и унес к себе. Кто стащил газеты? Кто опрокинул ведро с помоями? Кто опрокинул молоко? Угар. Головная боль. Скандал на кухне. Скандал в коридоре. Испортилась уборная, заливает коридор. Чья очередь идти в домком, разыскивать мастера, писать заявления о починке?

Я отодвигаю стол от стены, чтоб не капало с потолка на бумагу (крыша протекает, несмотря на все починки), и начинаю писать вступление к законченному, наконец, сценарию. Меня отвлекают спорящие голоса в коридоре: кто открыл парадную дверь? Я объясняю, что парадную дверь открыл я из-за угара. Свилова угорела. Лежит с невероятной головной болью. Даю ей порошок за порошком. Я снова пытаюсь работать, но – звонок по телефону. Городецкий звонит с кинофабрики, что назначено на завтра испытание двух с большим трудом найденных девушек, так как Тобианский не дает ключа от пианино. Почему? Оказывается, что к любому роялю из находящихся на ф[абри]ке может притрагиваться лишь тот пианист, который приглашается Тобианским, а не мной. Но завтра пианист этот занят. Значит, и пианино не будет. Какое Тобианскому дело, что мне не нужен ни он, ни его пианист, что девушек я смогу [пригласить] в следующий раз в лучшем случае через неделю, что они кончили консерваторию по классу пианино и играют получше, чем он...

Потом звонит Суренский и говорит, что он все уладил. Я спрашиваю: «Каким образом?» Суренский шутит: отнесите это за счет моей личной обаятельности. Так или иначе, но Тобианский согласился дать ключ.

Я успокаиваюсь и снова хочу писать. Но Свиловой хуже, угар не проходит. Соседи приходят говорить по телефону. Я ухожу курить в коридор. В комнате курить нельзя: очень сыро, стены впитывают дым, и проветривать комнату невероятно трудно. Затем чинят уборную. Все торопятся воспользоваться. Устанавливается очередь. Но это все же лучше, чем искать уборную на ближайшем бульваре. Настроение поднимается. Кто-то даже пропавшую газету подбросил к дверям. Я сажусь писать, но звонит Штро и сообщает, что есть надежда, что аппарат «Эклер» все-таки мы добудем. Получено письмо от фирмы «Эклер», которое объясняет задержку с ответами на наши вопросы. Оказывается, письмо с запросом было послано на русском языке. Фирме «Эклер» пришлось разыскивать переводчика. Они сомневались в правильности перевода. И поэтому задержали ответ. Письмо написано по-французски. Теперь Штро ищет переводчика, знающего хорошо французский язык и технически грамотного, чтоб безошибочно перевести письмо. Как это все медленно, бесконечно медленно и кустарно.

Звукооператор занимается проталкиванием дела об аппарате. Иначе этому делу никогда не будет конца.

Настроение еще более улучшается. Я уже даже не обращаю внимания на капли, падающие с потолка. Лишь бы не потекло ручьем. Снова начинаю писать. Но звонят из редакции. Интересуются, почему так медленно подвигается сценарий. Я отвечаю, что мне мешает быт. Время уходит на очередь в уборную, на очередь к умывальному крану, очередь к газу (2 большие и 2 маленькие конфорки на несколько десятков человек), очередь в баню (вместе со сборами, очередью к вешалке, к шайке, включая умывание и возвращение домой, каждый раз около 3-х часов), очередь к трамваю и автобусу и т.д. Есть электрический утюг, но пользоваться им соседи не разрешают, приходится тратить время на глажку у портного. Есть другие электрические приборы, но пользоваться ими также нельзя. Был мотоцикл, но его не втащишь на 6-й этаж. Много времени уходит на всякие неизбежные в общей квартире недоразумения: поиски пропавшей газеты, исчезнувших продуктов, на починки, электрические, газовые и прочие расчеты, на борьбу с протекающей крышей, на писание всяких заявлений, на поиски квартиры и т.д. Разве все перечислишь? Одно вечернее превращение столовой в спальную и утром спальной снова в столовую сколько отнимает каждый день времени. А домашняя работница? Куда ее поместить? Жена работает, я работаю. Разве мы можем ходить за продуктами, варить обеды и т.д.? А невозможность иметь ребенка? Куда его деть в такой обстановке? И без ребенка ни работы, ни отдыха не получается. А гости? Мне пытались ответить визитом люди, к[ото]рые меня очень гостеприимно принимали во время моих заграничных поездок. Но разве я мог этих очень известных и видных людей пригласить в такую обстановку, не скомпрометировав лозунга о внимании к живому человеку, не опровергнув на деле своих же утверждений, что у нас в Советской Стране созданы для творческих работников исключительно благоприятные бытовые условия. Я вынужден был частично испортить свои отношения с хорошо относящимися людьми, показать себя негостеприимным, неблагодарным и холодным, чтоб не вызвать сомнений в отношении моего бытового благополучия, чтоб не подорвать их уверенности в том, что мы, работники искусства, окружены заботой и любовью. Мне было бы очень трудно объяснить, что я являюсь исключением, что киноорганизации сочли возможным, несмотря на награждение меня правительством орденом, несмотря на признание моих заслуг перед советской кинематографией, лишить меня всех тех преимуществ, которые получили режиссеры-орденоносцы игровой кинематографии… К их услугам квартиры, автомобили, ГОРТы «А»[10], кабинеты для работы, лучшие кинотеатры и т.д., и т.д. Это потому, что их работа признается нужной, а моя – ненужной. Другого объяснения я не нахожу.

10. Имеется в виду привилегированное снабжение в магазинах розничной торговли.

И вот я, прошедший немало испытаний, гонений и неудобств, связанных с моей работой как автора-режиссера в области поэтического документального фильма, и сейчас не пришел в отчаяние. Но естественно, что, работая пешком, а не на машине, в очень плохих бытовых условиях, – я работаю медленнее. Когда мне наши киноорганизации позволят жить веселее, не будут уничтожать мои картины, т.е. оставят мне надежду, как Маяковскому, хотя бы на признание в будущем, разрешат мне пересесть с двух ног на машину, избавят меня от очереди в уборную, – я уверен, что буду успевать во много и много раз больше.

Того же числа – вечером

У Свиловой голова немного лучше. У меня тоже проходит. Сейчас умывался холодной водой. Это было довольно сложно. Водопроводный кран испорчен. Приходится делать так: откручивать заржавевшее колесико на водопроводной трубе, тогда вода идет; затем, после умывания, закручивать это колесо, при этом руки от ржавчины снова становятся грязными. Тогда нужно взять заранее приготовленный стакан воды и снова вымыть руки водой из стакана. Из всякого положения можно выйти.

Словом, я помылся, переждал, пока сосед кончил говорить по телефону (меня сосед пугает: «если не будете вызывать к телефону, мы выхлопочем, чтобы его выставили в коридор»), позвонил по делу Агаджановой-Шутко[11] и сел писать. Решил больше сегодня к телефону соседей не звать. Телефон при отсутствии автомобиля – моя единственная связь с внешним миром; это телефон не столько для приятных разговоров, сколько оперативный. Он у меня уже больше 10 лет, и все же время от времени один из моих соседей, который говорит по телефону лишь для приглашения гостей на вечеринку, время от времени пишет заявления и упорно уговаривает других соседей подписать его заявление о том, чтобы выставили телефон в коридор. К счастью, никто пока не соглашается подписать. А я все не соберусь выяснить – в силах он лишить меня телефона или нет. Так или иначе, отстаивание телефона, без которого я буду окончательно изолирован, тоже отнимает время. Отсутствие квартиры связано со столькими неприятностями, что нервное состояние не проходит, сосредоточиться на работе очень трудно. Но это – необходимо.

Итак, я кончил писать сценарий. Я его писал на пароходе, когда не качало, и в поезде, и на покрытой снегом скамейке парка. Меньше всего мне удалось написать дома. И все же я его закончил.

Сценарий написан на международную тему: о положении женщины у нас и за рубежом. При этом мне пришлось пользоваться как личными воспоминаниями, наблюдениями, заметками и выписками, так и наблюдениями других лиц, где-либо опубликовавших свои

11. Агаджанова-Шутко Нина Фердинандовна (1889–1974) – советский кинодраматург.

сообщения и описания... Иногда я цитирую отдельные фразы из этих выписок, иногда только перечисляю упомянутые в сообщениях и описаниях факты.

Тема о женщине – это тема не для одного фильма, а для серии фильм. Поэтому главной моей задачей было не растекаться по всем вопросам, а ограничить тему определенными рамками. Для своего первого фильма я выбрал тему о девушке – начинающем композиторе, которая готовит к 8 марта свою первую большую вещь. Зритель как бы участвует в процессе ее творческой работы. Образы воплощаются то в звуки, то в изображения, то в слова. Мы застаем ее в тот момент, когда она, устав от импровизации на рояле, хочет прилечь и отдохнуть. И т.д. (Прервали.)

1 февраля

Третью пятидневку не могу добиться, чтоб выслушали мой сценарий. Уже несколько раз назначали [читку]. Каждый раз отменяется. В последний раз 30 января прождал от 12 часов 30 минут до 5 часов (шло заседание). Я опять в очереди. Очевидно, «Межрабпомфильм» так завален блестящими сценариями, что моя работа их не особенно интересует. А еще говорят, что со сценариями – кризис.

Ни в одной стране творческие работники не окружены такой заботой и вниманием, как в нашей стране. Им все дано, «от любви до квартир», от дач до автомобилей и т.д. Это – правило. Но нет правил без исключений. Киноорганизации считают, что я должен быть исключением, подтверждающим это правило.

Чтобы написать сценарий, я должен был бежать от своих бытовых условий, от очереди к умывальному крану, от очереди к кухонной конфорке и в уборную, от протекающей крыши и от криков вытрезвителя, от громкоговорителей, от угаров и от дискуссий по поводу размера ввинченной электрической лампочки, и от всех прелестей сырой и перенаселенной взрослыми и детьми квартиры. Я писал в поезде, на пароходе и на покрытых снегом парковых скамейках. Все это для того, чтобы снова очутиться в очереди: вот уже третью шестидневку [sic!] мне никак не удается прочесть дирекции «Межрабпомфильма» свой сценарий.

Говорят, что я недостаточно стандартен, чтобы пользоваться обычными стандартными человеческими условиями режиссерского существования. Квартира или автомобиль для меня – все еще недосягаемая мечта. Но стоять с готовым сценарием в очереди тогда, когда сценариев не хватает? Этого я никак не могу понять. Неужели я и в этом отношении – исключение?

Я не пойму, почему после получения ордена мое положение не улучшилось, а во всех отношениях ухудшилось. Мне все обещано, но ничего не дано.

Сегодня послал два письма по поводу чтения сценария: Самсонову и Гольду. Кроме того, звонил, как ежедневно, к секретарю т. Самсонова. Обещала позвонить, если что-нибудь выяснится.

Я уже успел остыть к сценарию раньше, чем его прочли. Так действует эта пренебрежительная канитель.

Свилова правильно говорит. Я не умею себя поставить. Я себе не представляю, чтобы с Пудовкиным, Эйзенштейном или Довженко можно было бы так обращаться.

РГАЛИ, ф. 2091, оп. 2, ед. хр. 253, л. 1–9 об.

1936

19 июня

«Межрабпомфильм» ликвидирован. Перевели часть режиссеров на Потылиху[12]. У нас простой – ни работы, ни отдыха. Написали письмо к Шумяцкому, через несколько дней получили ответ, что наше заявление передано Усиевичу[13], к которому и следует обратиться. Но Усиевич, оказывается, уехал в Ялту до 25 июня, а может, и позже. Лето проходит, все меньше и меньше надежды на выход из положения. Еще попробуем обратиться к Когану (заместитель Усиевича). (Бабицкий[14] говорит, что тоже еще не знает, кто к нему переходит.)

«Цыц! – чиновник мне сказал.
– Тихо лей елей-ка!»
Не болейте, волосы,
Рот, не леденей-ка.
Плюнь чиновнику в глаза,
Действуй посмелей-ка:
Не пищи вполголоса
Дохлой канарейкой!

5 июля

Очень жарко – голые на балконах – в окнах открытые рты девушек – очень жарко – капли пота носовым платком – прилипли трусики – спина скользкая – разноцветные подмышники – очереди за водой с сиропом – вам за 25 или за 45 копеек – мне без сиропа три стакана – 15 копеек – на Никитской натуральный сироп – радио лениво разговаривает – жарко доктору – в воде 23° – в воздухе должно быть 40 – не жарко, а душно – говорит тетя в очках и дядя подтверждает «да!» – в парке закрыта купальня до 16 часов – очередь волнуется «открывай кассу» – давай заведующего – заведующего нет – пропал мальчик – может, утонул в купальне? – приехали водолазы – в густых кустах у Ленинских гор он говорит ей: ляжем здесь – сюда не проникает

12. В 1936 году студия «Межрабпомфильм» преобразована в киностудию «Союздетфильм», которая в 1948 году была переименована в Киностудию имени М.Горького; Вертов и Свилова были переведены на работу в «Союзкинохронику». На Потылихе в 1934 году был построен студийный комплекс киностудии «Мосфильм». Многие режиссеры «Союзкинохроники» были размещены для работы в студийных помещениях.
13. Усиевич Владимир Александрович (1896–1938) – партийный работник. С 1935 года второй заместитель Б.З.Шумяцкого.
14. Бабицкий Борис Яковлевич (1901–1938) – директор «Межрабпомфильма», позже заместитель директора «Мосфильма». Репрессирован.

солнце – она говорит: могут что-нибудь подумать – он пожимает плечами: пусть думают – и когда солнце зашло и я возвращаюсь обратно, они все еще лежат в трусиках будто загорают на солнце – высоко на пригорке английский юноша, лежа на спине, читает вслух книгу, иногда останавливается, выдвигает губы, тогда английская девушка, откуда она здесь, наклоняется и целует его в губы – он продолжает читать вслух, хотя уже ничего не видно и накрапывает дождь – на вокзале продавщица кладет сдачу на весы и свешивает и говорит: возьмите сдачу, и я удивляюсь, как вы рассеяны – зачем свешивать деньги, – и я тоже рассеянный – вижу только женщин, – тема у меня такая – фильм о женщине – о девушке – о девочке – и мне не дают снимать – и очень от этого жарко – будто закопали по шею в пустыне – рядом поставили воду – вижу воду – умираю от жажды – лучше умереть без воды, чем от творческой жажды, – какую придумали пытку – нет, говорят, пей – пой, говорят, пой – к кому обратиться – устал уже от протестов – от бессонницы – счастье не приходит само – как самому себя выкопать – очень жарко – кругом песок – вода у самых губ – как дотянуться – скоро сойду с ума – как дотянуться – приближается 20-летие Октября – как они радуются, что я не снимаю, – киножурнал пишет: Вертов все обещает, ничего не снимает – я же виноват – тебя преследуют, значит, тебя обкрадывают – чиновники украли два лучших года жизни – грабеж среди бела дня – караул, грабят – sos – надо обратиться в «Правду» – как мало осталось времени – право на творчество – право на труд – право на отдых – бей чиновников безголовых – Сталин сказал агроному Цицину[15]: «Экспериментируйте смелее!» – Похоже, что брежу… – Взять себя в руки!

РГАЛИ, фонд 2091, оп. 2, ед. хр. 253, л. 34–34 об.

1936

16 июля

8-го Свилова передала мое 2-е письмо к Шумяцкому (просьба лично принять). 10-го звонил секретарь Усиевича (замест[ителя]). В виду отъезда свидание отложено на 14 июля. 14 июля свидание не состоялось (потерял день у телефона – жара 30°) – отложено на 15-е. 15-го потерял день – отложено на 16-е в 12 ч. дня. 16-го в 12 ч. дня не состоялось. Отложено на тот же день, в 2 ч. 30 м. Затем отложено на 19-е в 1 час дня. Зря возиться? В 30-градусной комнатной жаре, задыхаясь от духоты и всяких запахов.

В 4 часа поехал к Лисицким. Пруд и Буба. Буба стережет брюки. Поплавал – хорошо. Вода – хорошо. Самолет над головой, затем бумажка планировала над головой долго к восторгу пляжущихся. Затем прогулка в парк, танк в воде, буфет детский, игры на площадке, салаты к ужину и Чарли Чаплин («Новые времена»). В саду «Ориона»

15. Цицин Николай Васильевич (1898–1980) – советский ботаник, генетик и селекционер.

кривляния певицы, поющей песни из «Цирка» с невероятными старошансонными ужимками. В театре – верхняя полка бани – семь потов и перерывы в демонстрации фильма («в переноску»[16]). Затем трамвай, пьяные, присвоившие чьи-то 15 копеек, затем снова жажда и отвратительная фруктовая вода. В 12 ч. 30 м. долго поднимались по лестнице на 6-й. Лиза и я. Потом комнату долго превращали в спальню. Несмотря на усталость, долго не удавалось заснуть от криков привозимых в вытрезвитель[17] буйных пьяных: «Карау-ул! Кара-ул! У-би-и-и-ли! Караул! За что уби-и-и-ли!»

– Гражданин, Вы ошибаетесь, Вы живы! – замечает кто-то из собравшихся зрителей.

– Карау-ул! Спаси-ите! Держи-ите его! За что уби-и-или!

Окно открыто. Не закроешь – жара! 30° в комнате. Вата в уши – мало помогает. Меня тоже почти убили. Тебя убивает водка. Меня – бестолковые маленькие чиновники. В окне напротив сценарист пишет сценарий. Лампа с абажуром. Пишет по всем игровым и стандартным правилам. Мешают ли ему крики? Может, он не сценарий пишет, а записывает выкрики с улицы.

Ему хорошо. Он не прокаженный, он не неигровик. Меня Борис Захарович ни разу не принял за все эти годы. С кем говорить? Нужно говорить с человеком сильным, человек может помочь, а передо мной громоздкое аппаратное сооружение, большая аппаратная, большая машина, которая требует стандарта, и некогда ей подумать, оценить и взвесить мои предложения. И вот я всегда последним в очереди.

Тяжелая болезнь постоянного ожидания. И никогда не могу продвинуться в очереди, сколько бы ни стоял, потому что всегда много проходящих вне очереди. Внеочередные будут идти непрерывно, всю жизнь. Поэтому глупо и честно останусь я всю жизнь в очереди. В очереди к автомобилю, к квартире, к постановке фильма, к двери чиновника, к трамваю, к бане и т.д.

Немножко меньше застенчивости. Анна Николаевна[18] предлагает: «Зачем Вам мучиться и стоять целую ночь за белыми туфлями, когда это очень просто. Дайте мне Ваш номер – я достану туфли [за] несколько минут».

– Каким же образом? По блату?

– Ну зачем же так думать? Нет. Просто по знакомству.

Она живет с Пудовкиным в прекрасной квартире, специально обставленной под ее руководством. И страшно поражена тем обстоятельством, что у меня нет квартиры. Очевидно, презирает меня за

16. Имеется в виду демонстрация одной копии фильма в нескольких местах одновременно, когда части по мере показа переносятся к другой кинопроекционной установке.

17. Квартира Вертовых (комната в коммуналке) по адресу: Козицкий пер., 2, кв. 141, находилась над вытрезвителем.

18. Земцова Анна Николаевна (?-1966) – актриса, экранный псевдоним Анна Ли; в те годы жена Всеволода Пудовкина; снималась в его фильмах «Шахматная горячка» и «Мать».

мое неумение найти ходы и знакомства. Летом – живет сейчас на даче Кауфмана, в комнате, которая предназначалась для меня, так как верх, который она должна была отстроить, обходится ей слишком дорого. Впрочем, 15 августа она едет в «Маву Кенар», куда не смогла получить путевку Свилова.

8 августа

В синих узких вазах сине-красные цветы. Два окна и дверь широко раскрыты. Сквозь пальмы – синее море. Сижу в одних трусиках в глиняном домике в одну комнату в Мисхоре. Была Москва, 36° жары, пять дней беготни за путевками, доставание билетов, «разжижение» мозгов, ручьи пота и страшные ночи без сна и без воздуха в Козицком, затем поезд, ушедший из Москвы вместо 8 часов в девять. Затем тушение пожара в пути, 37° жары в вагоне. Женщины в обморочном состоянии, мокрые полотенца на головах и на сердце, бунт против проводников: «раскрыть все окна! – пыль и дым от поезда – мокрые рубашки на голое тело – стали черными – сменили рубашки и брюки – снова стали черными – Свилову тошнило – брызгал всю дорогу ей водой в лицо – вагон-ресторан с горячим лимонадом – затем часы в Севастополе в ожидании автомобиля – из Севастополя в Ялту на «драндулете» – первый раз лопнула шина уже в Севастополе – второй раз за 16 километров до Мисхора – попали в Кореиз с чемоданами – дальше автомобиль не пошел – скандал с начальником гаража и шофером – какой-то шофер согласился довезти до «Мавы Кенар» – затем ожидание комнаты – 3 дня без сна в изоляторе – нет свободных комнат – и наконец вчера, 7-го вечером, поселились в чудной избушке без воды и уборной, но все же впервые спокойно заснули совершенно счастливые. Пропало только 4 дня путевочных, остальные – наши.

Отпускных прошло с 1-го – 7 дней.

Но остальные – наши.

1937

20 декабря[19]

«Колыбельная» была выпущена на экран очень странно. Только в предпраздничные дни, всего на 5 дней (в Москве) и не в центре. Написал об этом письмо Шумяцкому, но ответа не имею[20]. Ее почти никто не успел увидеть. Все думали, что она пойдет в дни праздников. В афишах не было указано ни где, ни когда будет показываться фильм. Газеты тоже не успели высказаться, кроме «Киногазеты» и «Вечерней Москвы».

19. Это единственная запись, опубликованная ранее в сборнике «Статьи. Дневники. Замыслы». В угловых скобках выделен сокращенный при первой публикации текст.

20. «Колыбельная» была выпущена на экраны 1 ноября 1937 года – к 20-летию революции. Письмо Вертова Шумяцкому опубликовано в: «Киноведческие записки», 2001, № 51, с. 60–61. Публикация А.Дерябина.

Еще много странностей, которые пока необъяснимы. Дальнейшее покажет, в чем тут дело?

<Из неприятных вещей еще надо сказать о цитате-надписи из стихотворения «Доченьке». За недостатком времени, из-за спешки с выпуском мы не уведомили автора этого стихотворения, что решили заменить несколько надписей цитатой из его стихотворения. Автор т. Смолян немедленно воспользовался этим и подал заявление в Управление по охране авторских прав о своем желании получать часть авторских. Положение литераторов замечательное. Меня 20 лет цитируют многократно в разных фильмах и не платят мне за это ни копейки. Здесь же незнакомый мне человек палец о палец не ударил для картины, которая обдумывалась и работалась с невнятными препятствиями годами.

В течение 5 минут он оказывается участником работы и извлекает из этого материальную выгоду. Чорт меня дернул заменить эти надписи. Вполне можно было бы обойтись без них или оставить обычные.>

А теперь – приятное.

Очень приятное.

Я расстался наконец с очередями в уборную, к умывальному крану, в баню и т.д.

Я переехал в новую квартиру из двух комнат. Будто до сих пор и не жил. Даже слабость какая-то от контрастного перехода. Телефона еще нет, водопровод, ванная и т.д. еще не в порядке. Но уже не слышу скандалов из кухни, чайник могу поставить на газ когда угодно, вытрезвителя подо мной нет и с потолка на меня не капает…

…И это так хорошо, так убаюкивает, что кажется сказкой…

Много ли человеку надо – может, и вылечусь, если так будет дальше…

РГАЛИ, фонд 2091, оп. 2, ед. хр. 254, л. 78–78 об.

Предисловие, публикация и комментарии Светланы Ишевской и Кирилла Горячка

Зара Абдуллаева – Кристина Матвиенко – Елена Ковальская

РАЗОРУЖЕНИЕ

Разговор о Михаиле Угарове
и Елене Греминой

Здесь очень важен психологический момент «разоружения» — я не больше всех понимаю в театре; как ставить спектакли; как писать пьесы. Мне интересно слушать другого, потому что все, что скажу я, — я уже знаю.
Введите содержимое. В первый день автор произносит Яснополянскую речь. В свободной форме рассказывает о том, что его волнует в жизни и в искусстве, о чем он «не может молчать» (выражение Л.Толстого).

Из дневника Михаила Угарова

Зара Абдуллаева. В своем жж[1] Михаил Угаров писал, как важно уловление реальности не на сцене, не в кино, а в жизни. «Я, например, день прожил без единой секунды реальности». Это едва ли не главная фраза всей публикации.

Я уже давно говорю, что на слово «реальность» надо ввести мораторий. Что такое реальность или что такое искусство – вопросы, на которые с течением времени ответы меняются. Тем не менее порассуждайте о той реальности, которую имел в виду Угаров.

Кристина Матвиенко. У меня есть простое наблюдение. Миша жил жизнью московского интеллигента, в которую он попал и в которой ты до часу дня спишь, потому что ночью пришел с репетиции, потом куришь в своей комнате, потом пьешь тонны кофе, а потом садишься за компьютер, сидишь в Facebook и обсуждаешь со своей женой и родственниками то, что прочитал. И это «мне не хватило сегодня реальности» означает его любопытство и жадность к жизни. Желание прикоснуться к чему-то конкретному, к маргинальным людям, неинтеллигентным, к доку. Все это было связано с его внутренним

1.
Фрагменты опубликованы в журнале «Театр» (2018, № 34) после смерти Михаила Угарова.

←
Михаил Угаров
и Елена Гремина

желанием быть где-то еще помимо интеллигентной среды, в которой все только и тоскуют по чему-то.

Елена Ковальская. У меня было чувство, что в «Театре.doc» говорят о том, что хорошо знаю только я, драматурги и некоторые актеры. А зрители, руководители театра, критики не знают – то есть не знают реальной жизни. Театральный круг настолько герметичный, что я годами, пиша про театр, видела на сцене и в зале одних и тех же людей, они скрывались в театре от реальности. А в «Театре.doc» ее можно было резать ножом, реальную российскую жизнь. Угаров и Гремина непосредственно ее не пережили, но, вероятно, чутки были к фальши.

Зара Абдуллаева. Про Лену понимаю. Но у Миши другая была среда. Он не вырос близ московского метро «Аэропорт».

Кристина Матвиенко. Он всегда был в театре. В Кирове тоже есть «свое метро «Аэропорт». Оно было в ТЮЗе.

Елена Ковальская. Кировский ТЮЗ был еще более герметичный.

Кристина Матвиенко. У Миши была интеллигентная семья.

Зара Абдуллаева. Папа – театровед.

Елена Ковальская. Театр в центре города. Жена актриса. Молодость прошла на сцене. Артист еще больше, чем драматург, погружен в эту рутину, в эти иллюзии. Потом метро «Аэропорт». И дальше они с Леной Греминой создали театр как место встречи с реальностью.

Зара Абдуллаева. Поразительно.

Кристина Матвиенко. Мы с Ковальской не сговаривались.

Зара Абдуллаева. Но у меня, моего папы чувство реальности не было заблокировано Театром имени Станиславского и Немировича-Данченко, где он работал («Мееровича-Данченко», как папа говорил). Наоборот.

Елена Ковальская. Угаров реальность искал. У него чутье к этому было огромное. Он всегда очень считывал всякую фальшь. Мне кажется, что, с одной стороны, он находился под влиянием концепции «общества спектакля». Не зря его жж назывался «Общество спектакля».

Зара Абдуллаева. Но трактовал он эту формулу не по Ги Дебору.

Елена Ковальская. Он пытался эту теорию разглядеть, где же там имиджи, которые замыливают непосредственные переживания. С другой стороны, ведь реальность – это непосредственное переживание. Где же его взять? Мне кажется, он его находил в общении с артистами.

Кристина Матвиенко. Да. Как их партнер.

Елена Ковальская. Причем чем проще был человек, тем Угарову он был интереснее. Он всегда избегал величественных людей, значительных. Если они ехали с Мариной Разбежкиной в поезде, он сидел с актерами, они подтрунивали друг над другом и ржали, как школьники.

Зара Абдуллаева. Зачем он понадобился Марине Александровне? Она в номере «Театра», посвященном Угарову, пишет, что он единственный, с кем у нее не было противоречий.

Кристина Матвиенко. Мне кажется, Мишин экстремизм был для нее привлекательным. А Миша – экстремист. Это значит, что когда он видит любую фальшь – в отношениях, в фестивальной работе, – то чувствует в себе гопнический задор. Он не хочет тогда ничего скрывать. Короче, выступает провокативным образом. Это часть его артистической природы.

Зара Абдуллаева. То есть он реагировал, как артист? Спонтанно, бессознательно?

Кристина Матвиенко. Похоже, что сознательно. Он писал посты в жж, которые взрывали людям мозг. Он позволял себе вещи, которые другие себе не позволяли. Он не хотел быть в договоре, в конвенции. Может быть, Марине Александровне это было интересно. Я думаю, она также понимала, что он обладал конкретными технологиями в работе с артистами, в играх с артистами. Интуитивно, не имея образования как актер. Он это умел.

Елена Ковальская. Это было время консолидированных действий. Для Миши это было очень важно. С одной стороны, Угаров не хотел якшаться с этими старперами, от которых зависела его институциализация. С другой стороны, ему очень важно было институционализироваться, чтобы большая коллективная работа в «Театре.doc», которую он возглавил, стала явлением. Ему важно было перенести свой опыт на большую сцену. Неспроста, когда он умер, ему не дали «Маску» как режиссеру, а дали за пьесу Данилова – потом еще Миша Дурненков со сцены говорил, что это премия Угарову. Лена Гремина восприняла это как оскорбление.

А «действительное кино», как называет Разбежкина кинематограф, к которому примыкает ее школа, для него было открытием. Это была встреча с новым способом репрезентации реальности. Ему в этот момент необходимо было осознать и описать свой метод. С другой стороны, пришло время сделать новый шаг. Ведь он лучше других понимал, что в театре занимался еще одной формой имитации действительности.

Зара Абдуллаева. Что это значит?

Елена Ковальская. Театр – это подражание, имитация. А Марина занималась фиксацией. Угаров хотел преодолеть имитацию любой ценой. Например, конструировать ситуации, когда реальность на сцене начинает себя осуществлять. Спектакль «Жизнь удалась» начинался с читки, читка – это театр до имитации. Постепенно артисты входили во вкус, убирали листочки – и начинался театр.

Зара Абдуллаева. Лучшее в его спектакле «Жизнь удалась» – ситуация перехода, когда артисты приходили с листочками, а потом становились персонажами. А потом – людьми. Это конструкция. Это же не «реальность» без провокации, это же не «чистая фиксация».

Кристина Матвиенко. Эта сконструированная ситуация, про которую Лена говорит, имеет значение в кино. А театр он понимал изнутри. Он и играл в эту игру в «Жизнь удалась». Он был умным и в этом смысле. Выстраивал систему. Я недавно пересматривала спектакль. Он абсолютно выдающийся. То, что они делают на этом переходе от чтения по листочкам к перевоплощению в быдлостан и потом к себе, уже не артистам, сделано просто виртуозно.

Зара Абдуллаева. Там артисты хорошие.
Кристина Матвиенко. Но это Миша их выбрал, нашел. Вся партитура их игры сделана театральным человеком, который сам актер.
Зара Абдуллаева. Вторая проблема, которая стоит обсуждения, – это финалы. Он говорит в жж, который и есть его теоретическое наследие, что существует два типа финала: спасение, но не happy end, и присвоение, но не отстранение. Первый – это история катастрофы в «Титанике», второй – история спасения, как в «Робинзоне Крузо». Этот финал связан с этическим посланием автора.
Елена Ковальская. Миша был против ложных утешений. Это его попытка найти способ обойтись без драмы.
Кристина Матвиенко. Без интенсивности какого-то события, которая сама по себе неестественна.
Елена Ковальская. Без разрешения. Драма – это ясное и грубое обобщение о реальности в форме умозрительного конструкта, финал в этом конструкте – разрешение конфликта.
Кристина Матвиенко. И облегчение, каким бы оно ни было.
Елена Ковальская. Решив проблему финала, можно решить проблему драматизации. Он пытался найти лазейку – из драмы в драматическом театре пытался сбежать.
Зара Абдуллаева. Но при этом не предлагал открытый финал. Справедливо полагал, что «это пошлость». Речь идет о спасении как об этическом жесте. Противопоставляя «Титанику» «Робинзона Крузо», он понимает, что финал «Робинзона…» не имеет драматического разрешения. И это, так сказать, «новая драма».
Елена Ковальская. Робинзон бесконечно тосковал по этому острову.
Зара Абдуллаева. Теперь о том, почему Угаров все-таки выбрал слово «спасение».
Кристина Матвиенко. Мишиной любимой темой был имморализм. Мне кажется, и в жизни он ему близок.
Елена Ковальская. Спасение как награда?
Кристина Матвиенко. Да, но именно ее нужно избежать.
Зара Абдуллаева. В любом случае никак не «счастливый конец».
Елена Ковальская. Я скажу про спасшихся. Когда мы делали сериал «Любовь на районе», мы с Греминой были главными авторами. Курочкин и Угаров-младший писали диалоги, а Миша был режиссером. Мы тогда называли спасшимися наших героев. Это были люди, как украинский философ Григорий Сковорода, которых мир не сумел поймать в свои сети. Справедливости ради, цивилизация за нашими героями, молодыми раздолбаями из провинции, не особенно и гонялась. У них были очень простые ценности: дружба, любовь, не умереть с голоду, не перетрудиться. Если для этого надо есть просроченные продукты – они не побрезгуют. С актерами этого сериала Угаров потом много работал в «Доке». Обломов угаровский – спасшийся. Угаров и сам – спасшийся.
Зара Абдуллаева. Ну да, Сковорода: «Мир ловил меня, но не поймал».

Кристина Матвиенко. «Ловушка» – его любимое слово. Ухищрения есть в жизни. Ими изобилуют традиционные форматы в искусстве и в драматургии; этих ловушек он предлагал избегать.
Елена Ковальская. Спасшийся – это Колобок.
Зара Абдуллаева. Даню Дондурея я называла Колобком. Как-то на его день рождения пришли гости. Я толкнула речь, что главное его свойство – колобковость. Остались свидетели.
Кристина Матвиенко. Да? Мишин интерес к спасшимся героям был очень сильным. Мы и начали разговор с того, что он сидел в квартире и тосковал по настоящим впечатлениям.
Зара Абдуллаева. Поговорим о знаменитой «ноль-позиции». Она, по-моему, одновременно демонизирована и мифологизирована.
Кристина Матвиенко. Мне кажется, она связана с чисто актерской технологией, которая во многом родилась в противовес интонирующему, бесконечно все раскрашивающему нашему русскому театру.
Зара Абдуллаева. Всего лишь?
Кристина Матвиенко. Этого было достаточно, чтобы переделать театр за это время. Они его переделали.
Зара Абдуллаева. А «шептальный реализм» 60-х годов не является предтечей или хотя бы версией так называемой естественности?
Кристина Матвиенко. Возможно, но тексты были другими. Более того, Угаров в этом смысле никогда не говорил о наследовании, например, советскому театру. Говорил об отказе от него, от дурно понятного Станиславского, от фальши в театре. Это серьезно. Я сейчас банальными словами говорю, но на уровне того, что он делал с артистами, это срабатывало. Какими-то разными способами он этого добивался, странными упражнениями, которые сам выдумывал, будучи в этом смысле неофитом. И человеком, который одновременно питался Роланом Бартом, технологией Royal Court, много еще чем другим и вырабатывал свою конкретную методику. Он ее применял к живым людям, добывал вот эту самую «ноль-позицию».
Зара Абдуллаева. Это связано именно с актерским существованием?
Кристина Матвиенко. Да. А Гремина придумала, что «мы никого не судим». Хотя мне кажется, Миша был очень большим любителем судить. Но Гремина думала иначе: вот мы делаем докспектакли про Беслан и даем всем сторонам высказаться.

У нее вообще было острое чувство справедливости. «Театр.doc» она придумала во многом из желания восстанавливать справедливость хотя бы на ограниченном участке жизни. То есть здесь желание воздействовать на жестокую реальность, когда есть люди, нуждающиеся в праве голоса или в защите, встречалось с ее, драматурга, желанием повлиять на театр с точки зрения эстетики. Я не знаю, чего тут больше. Вот интересно: у Лены было изумление перед реальностью, которая ее удивляла, шокировала, вдохновляла, но именно что в первооткрывательском ключе. А с другой стороны, она же была в лучшем смысле этого слова прагматичная и очень деловая, талант у нее был

устраивать дела при полном отсутствии денег на театр. То есть когда мы делали, например, вместе с Бояковым фестиваль «Новая драма», Лена и Эдик понимали про менеджмент, а не мы с Мишей. Это было поразительное качество в сочетании с идеализмом и брезгливостью к любым компромиссам. Когда была знаменитая пермская революция и «Новая драма» отправилась туда в свое последнее плавание, она нам с Мишей сразу сказала: с этими людьми, Гельманом и Ко, нельзя иметь дело. Неприлично. Ну как-то так. Мы в этом смысле – русские лохи, которые еще и грибы любят. Лена же очень умная.

Еще был поразительный момент – как они счастливо встретились с Андреем Могучим, когда делали ТПАМ в Питере и в Москве. Они просто друг друга увидели и полюбили сразу – при всей разности взглядов на искусство, позиций и почти полном отсутствии общих проектов. Спустя время мне кажется, что они очень витальны и великодушны, и это чудесным образом скрепляло их, очень сердечно.

Елена Ковальская. Подобно тому как филогенез повторяется в онтогенезе, в жизни и творчестве Елены Греминой повторился путь театра, который постоянно переизобретает себя. Выученица Литинститута, она замечательно владела старинным искусством драмы. У нее был талант показать через эпизод общее, слышать дух времени и передать его в истории, вылепить характер, поставить его в ситуацию, взломать ситуацию. Но в начале 90-х она была среди первых, кто почувствовал исчерпанность драмы для разговора о современности – динамической, непрогнозируемой, по сути непознаваемой. Гремина среди первых увидела, что театр перестал быть местом высказывания художника, но стал пространством коммуникации. Она и стала организатором такого пространства, подхватив у старших товарищей фестиваля «Любимовка», позже открыв вместе с семьей и коллегами независимый «Театр.doc».

Она открыла его будто для героев своих пьес – людей со сферой идеального, сложных, излишне сложных, лишних людей. Они с Угаровым вслушивались в пьесы таких людей и первыми распознавали в них новизну, талант, меру таланта. Но поддерживая новых и молодых, они не перестали писать. Образ их соавторства в документальных спектаклях был примером на вырост для нынешних междисциплинарных коллабораций. А композиционный талант Греминой и ее феноменальное чувство целого, знание человека и истории отличали ее документальные пьесы от работ молодых коллег. «Сентябрь.doc» и «Час восемнадцать» они делали сообща с Угаровым и молодежью. Но текст «Сто пятьдесят причин не защищать Родину», основанный на свидетельствах падения Константинополя, могла написать она одна на целом свете.

И это Греминой в 10-е годы было прозрение, что отражать действительность, хоть бы и документально, уже не актуально: театр снова в силах формировать ее. Из этого вырос ее проект «Театр плюс общество», породивший в России театр соучастия всех мыслимых форм.

Среди всех талантов Лены, которые сделали ее значительной фигурой рубежа веков, главным я считаю ее любопытство. Ей любопытны были люди живые и история, архивы и московские новостройки, интересно было делать то, чего еще никто не делал. Ее нельзя называть безрассудной, у нее была светлая голова на плечах. Но многие вещи она сумела сделать, потому что любопытство перевесило доводы разума. В традиционной драме действие имитируют. Гремина – скажем так – выбрала действие.

Кристина Матвиенко. Так вот спектакли про Беслан. Тут важно понять родословную. Это, конечно, не Брехт. Это не та полемичность, открытость диалога, которую предлагал Брехт. А они почему-то были увлечены идеей «ноль-позиции». В том смысле, что мы не навязываем вам никакую из правд. Сами выберите. Мы показываем голоса разных людей, даем их послушать. Нам понятно, что док все равно на стороне униженных, оскорбленных, властью угнетаемых. Это было понятно всегда, что бы они ни делали. Эта позиция в целом понятна. А вот дальше на территории спектакля реализовывалась возможность услышать разное. И именно поэтому вот эти doc-спектакли становятся очень увлекательным, непредсказуемым опытом. Это самое интересное.

Был спектакль «Шум» по пьесе Кати Бондаренко. Она поехала в Верхний Уфалей, не зная изнутри историю школьника, выстрелившего в своего товарища. А узнала совершенно противоположную. Или сделали спектакль про бомжей. Курочкин и все твердят: мы думали, что это несчастные маргиналы, а оказалось, что бомжи – счастливые романтики.

Зара Абдуллаева. Ты имеешь в виду «Войну молдаван за картонную коробку»?

Кристина Матвиенко. Нет, «Песни народов Москвы» Саши Родионова и Максима Курочкина в постановке Георга Жено.

Елена Ковальская. Угаров читал структуралистов-постструктуралистов и сравнивал их теории с нашей действительностью. Они его вдохновляли, но применять их в нашей культурной действительности было глупо. Поэтому он не пропагандировал, не агитировал, не размахивал Ги Дебором и Бартом, как флажками. Он прощупывал, что для нас работает, что не работает.

Например, в 60-е годы в Америке Living Theatre или, скажем, Ричард Шехнер делали театр на стыке с перформансом. Перформанс оказался огромным ресурсом для театра.

Тадеуш Кантор, будучи под большим впечатлением такой возможности, в «Мертвом классе» вышел на сцену собственной персоной. Перформативность оказалась мощным выразительным средством в театре, который замыслен был как встреча живого, неживого и мертвого.

Но из этого опыта нельзя просто взять да зачерпнуть. Должна быть готова почва. Зритель должен испытывать потребность в своей встрече с живым, а не с иллюзией. Актер должен полюбить самого себя, а не

свою способность быть кем-то другим. В общем, должна была созреть потребность в этом «здесь и сейчас».

Анатолий Васильев в игровых структурах искал ее. Угаров искал. «Ноль-позиция» – это…

Кристина Матвиенко. …инструмент, для того чтобы облачить уже найденное, существующее в практику.

Елена Ковальская. Угаров был очень контекстуальный. У Вальтера Беньямина есть фраза в работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» о том, что искусство создает потребность, которую в его время невозможно технически реализовать. Миша создавал такую потребность. Я имею в виду его работу с актером, работу актера со зрителем, новое переживание события спектакля. Он назвал «ноль-позицией» свою интенцию. Но я и результат так бы назвала – «ноль-позиция» как место встречи художника, актера, зрителя.

В спектакле «Сентябрь.doc», допустим, «ноль-позиция» создавалась на уровне текста за счет компилирования на уровне общественных мнений «за» и «против». Но в актерском ансамбле он в том спектакле добивался «ноль-позиции» за счет монологизма. Ведь он работал с артистами традиционной школы переживания. Если бы «да» и «нет» были организованы в тексте и спектакле как столкновение позиций, если бы между персонажами завязался диалог, тотчас же появилась бы драматическая игра. Угаров и Гремина боролись с драматизацией. «Ноль-позиция» как намерение: ноль подражания.

Потом пришел Сева Лисовский и добился того, чего никаким мимесисом, праксисом достигнуть невозможно. Он просто ввел гастарбайтеров в эстетическую рамку. А кто создал тоску по этим реальным гастарбайтерам? Угаров.

Он сформулировал «театр, в котором не играют» как утопию. Двигался к ней, и вместе с его театром менялось наше восприятие. Не думаю, что восприятие менял западный театр. Оно потихоньку и одновременно менялось вместе у зрителей, художников, критиков. Вот приезжал к нам Пиппо Дельбоно в 2001-м, показывал реальных людей на сцене – не работало. Все это казалось просто хренью.

Зара Абдуллаева. Мне до сих пор так кажется. Его опусы не работали не только у нас. И не только в театре, но и в кино.

Елена Ковальская. Пятнадцать лет спустя он кажется актуальной хренью.

Зара Абдуллаева. Псевдоактуальной, но понимаю, о чем ты.

Елена Ковальская. Театр – дело контекстуальное. Покажи нам пятнадцать лет назад гастарбайтеров на сцене в «Театре.doc», мы бы спросили: «И где тут театр?» Но именно там, в «Театре.doc» под руководством Угарова, драматурги, режиссеры, актеры, зрители сообща пятнадцать лет назад перепридумывали театр – пересматривали его специфику, пока не отказались от специфики вовсе.

Кристина Матвиенко. Тут, во-первых, очень острый момент связан с тем, что все-таки критика готова была в целом поддержать Пиппо Дельбоно, Жерома Беля или еще кого-то, но не Мишу. Ему всегда вменялись в вину непрофессионализм или дилетантство. Вот какое слово употреблялось по отношению к нему.

Зара Абдуллаева. Это разные вещи.

Елена Ковальская. Никто никогда не говорил про дилетантство. Говорили, что это не театр. Миша в своем жж вспоминал критика, его ровесницу, которая после одного спектакля сказала: «Посмотрела у вас, теперь пойду в театр».

Кристина Матвиенко. Док – это важно. Но это не до конца хорошо сделано. Это я не в смысле упрека нам, критикам, а про любопытную особенность восприятия.

Зара Абдуллаева. Но ведь это главное – пересмотреть специфику театра. Или отказаться от нее.

Кристина Матвиенко. Так стало потом.

Зара Абдуллаева. Когда мне до сих пор говорят, что «это не кино», я отвечаю: «Наконец-то».

Елена Ковальская. Но Мише было важно, чтобы этот «не театр» был легитимирован.

Зара Абдуллаева. Угаров много пишет сначала в жж, потом в Facebook. И про то, что одиночество в сети усугубленное. Не то чтобы спасение от одиночества, а наоборот. В сети развивается именно монологизм. Это важная мысль. Несмотря на дискуссионное вроде бы буйство, это праздник монолога. Он это походя засвидетельствовал.

Кристина Матвиенко. Он прав. Человек, который сидел в этом Facebook с утра до вечера, потом замечал, что Facebook именно так устроен и что ты просто занимаешься симуляцией каких-то коммуникаций, тем не менее делал это. Маньячески, наркомански. Но еще при этом умудрялся это критиковать. Миша уставал от знакомых людей. А выпивать с чужими в поезде – это святое дело. Очень весело и хорошо. Если в дом приходили гости, он сидел у себя, курил, на пять секунд выходил на кухню и что-то говорил. Я вспоминаю, как была устроена его коммуникация с домочадцами. Такими наездами, набегами на кухню, где выплескивалось что-то. «А вы знаете, что такой-то сегодня сделал то-то? А вы знаете, что Путин запретил то-то? А вы знаете, что кто-то написал в Facebook то-то?» Обсуждение чего-то – и дальше человек снова скрывается. Это не коммуникация, которая длится бесконечно в реальности.

Зара Абдуллаева. То есть он был агентом того, что сам же критиковал.

Кристина Матвиенко. Вот именно. Я думаю, что это ответ.

Елена Ковальская. Для Угарова коммуникация – это непосредственное общение. Например, с Мариной Александровной нужно было беседовать. А с артистом, например, Стамом или режиссером Жиряковым можно болтать.

Зара Абдуллаева. Фраза «одиночество в сети усугубленное» что-то в Угарове скрывает. Или наоборот – обнажает.

Кристина Матвиенко. Искал он там что-то, надеялся на сеть. А на самом деле это что-то усугублялось, усиливалось. Но, кроме того, это был

его личный промоушн. Человек читает разные книги, что-то придумал и сказал, чтобы опробовать на нас, как на подопытных кроликах. Дальше все раздражаются по поводу его идей. Например, женщины – дуры. И вот все феминистки приходят к нему в ветку – и сто комментариев. По сути, он занимался специально сконструированными раздражителями. Через Facebook. Мне кажется, смысл его зависимости от сети еще и в этом.

Зара Абдуллаева. Раскройте секрет его тяги к Льву Николаевичу Толстому. Почему он хотел с ним инициировать свое сродство? Их ведь связывает не только диссидентство. Он даже тему авторам предлагал «Лев Толстой как зеркало новой драмы». Цитировал работу Л.Н. «Рабство нашего времени». Фрагментами из нее я хотела прошить наш разговор, но он стал бы еще длиннее.

При этом Угаров утверждал, что главная интеллектуальная задача – удержаться от концепции.

Кристина Матвиенко. Боевой дух, любовь к эскападам. Ему очень нравилось это в Толстом. Как он воевал с церковью. Все эксцессы были Мише крайне близки, потому что он любил то же самое. Публично, эффектно.

Зара Абдуллаева. Толстой не из-за публичных эффектов…

Кристина Матвиенко. Нет. Но произведенный эффект Мишу волновал. Я не говорю, что это главное.

Зара Абдуллаева. А что главное?

Кристина Матвиенко. Расскажу про негладкость биографии. Дикие поступки в жизни человека, которые он совершает по отношению ко всем, потому что внутренний голос ему шепчет, что он так хочет. Мне кажется, это Мишу тоже крайне очаровывало. Абсолютный волюнтаризм. Что хочу, то и делаю.

Зара Абдуллаева. По-моему, ты сейчас о Достоевском рассказала. Ну или про его персонажей.

Елена Ковальская. В свою лучшую пору жизни Миша попал в Ясную Поляну. Решил, что это неспроста, и стал искать сродство. Не факт, что он его нашел. Но – искал. Угаров – это Обломов, спасшийся, тот человек, который сбежал от всех сетей, скрылся в домике. Это как раз Угаров. Но счастье – может быть, совершенно случайно – выпало ему в Ясной Поляне, и начались поездки, собирание людей, прогулки на природу, долгие разговоры.

Дачная жизнь вообще плодотворна для искусства. На даче у Станиславского родился Художественный театр. На вилле Маринетти сложился итальянский футуризм. И так далее. Вот и «новая драма» родилась на даче – из фестиваля «Любимовка». Угаров был родом из «Любимовки». А Ясная Поляна была его личным проектом. Там он сформулировал свой метод. Обдумал теорию финала. Там он поставил новую задачу перед театром: партнерство, горизонтальные отношения между людьми, демонтаж иерархий в произведении, бескорыстный обмен идеями и методами. Он формулировал свой метод. Сложился круг учеников. Там он встретился с Павлом Пряжко, который шел в том же направлении «театра, где не играют» – но продвинулся дальше других. У театра открывались новые перспективы. Счастливое время, усадьба, дом. Он открыл саму Ясную Поляну, она тоже его вдохновляла. Там работала удивительная экскурсовод. Она через Эрос и Танатос объясняла концепцию этого дома. Звучало очень провокативно. Усадьба огромная, домик крохотный, вдалеке могила без креста. Великое и мизерное, просторы и теснота – все его в этом месте удивляло и восхищало. Словом, рядом с Толстым он переживал счастливую часть жизни.

Зара Абдуллаева. Ты говоришь очень по-толстовски.

Теперь про героя: жертва он или не жертва. Для Угарова это не менее важно, чем проблема финала.

Елена Ковальская. Он считал, что герой, детерминированный обстоятельствами, – это пошлость.

Кристина Матвиенко. Натуралистическая концепция – это пошлость. А герой, который двигает действие, – это другая пошлость. Или надо, как у Пряжко. По-другому действующие люди и другого типа действия. Миша оказался прав. Сегодня мы имеем дело с такими людьми и в жизни, и в пьесах.

Зара Абдуллаева. Он считал, что надо писать биографии обыкновенных людей и почти цитировал Зощенко. Хотя имел в виду совсем другое. Зощенко не своим голосом эти биографии писал, а голосом сказчика. Угаров же обещал, что в 2017 году будет издана биография «инженера Петрова или Иванова».

Елена Ковальская. Он имел в виду право на место в литературе.

Зара Абдуллаева. В русской литературе такое право всегда было.

Елена Ковальская. Безымянному и безъязыкому обыкновенному человеку отказали после перестройки.

Кристина Матвиенко. Или называли его маленьким человеком.

Зара Абдуллаева. Маленьким человеком его называли с самого начала не писатели, а критики.

Кристина Матвиенко. Это известный спор между Чеховым и Толстым. В этом смысле Миша – Чехов, а не Толстой. Когда Л.Н. говорит, что чеховские «Мужики» ужас и кошмар, Антон Павлович отвечает, что ему не в чем оправдываться, ведь он не дворянин, в отличие от Толстого. И он имеет право их не жалеть и не презирать. Миша был на этой позиции.

Елена Ковальская. Раз речь зашла про биографию и обыкновенного человека, я вспомнила Евгения Гришковца. В последний раз он выпустил спектакль «Бумага» три года назад. Сейчас – спектакль «Предисловие». Когда Гришковец появился со своим монологом «Как я съел собаку», для него дико принципиально было выйти на сцену, положить квадратиком канат и сказать, что вот здесь он, Женя Гришковец, а вот сейчас он переступит – и будет театр, и он будет уже персонажем. С одной стороны, он так же, как Угаров, создавал наше ожидание встречи с подлинным человеком, который здесь и сейчас действует. С другой стороны, время простого человека в культуре еще не пришло. И ему

очень важна была демонстрация театра. Мол, тут у вас всюду драматический театр, персонажи, костюмы, папье-маше, вы не примете меня, маленького, никому не известного, толстого человека, если я не скажу, что этот монолог – тоже театр.

А теперь это не нужно ни ему, ни нам. Теперь он выходит и начинает с места в карьер.

Разница между ним и Угаровым была в том, что Гришковец все познал и все понял – как человек устроен, как восприятие устроено. Угаров познавал, но так и не познал.

Кристина Матвиенко. Поэтому он часто менял мантры. Двигался от одной к другой…

Елена Ковальская. А я думаю: прошло пятнадцать лет. Или двадцать. Изменилось восприятие. Гришковец делает ровно то же самое. Но тогда ему нужно было это, а теперь нет. Есть еще одна неприятная вещь. Он стал познавшим. В какой-то момент он говорит, что знает, что, когда начинал делать свой театр, ему нужно было очистить свой рассказ от всего конкретного. Чтобы каждый из нас узнал в нем себя. Он не должен называть имя бабушки, называть цену мороженого. Он просто должен говорить слова «мороженое» или «пластилиновый мультфильм», чтобы мы понимали, что это про нас. То есть он познал, как все устроено, как мы реагируем, какое у нас восприятие. И он нам об этом сообщает. Это ужасно. У Миши не было этого «я познал».

Кристина Матвиенко. Но про этих обыкновенных людей…

Елена Ковальская. …сигаревские страдающие, или Гришковец, или ребята из пьес Пряжко. Критики не принимали ни способа нарратива, ни способа представления, не принимали таких людей как повод для разговора.

Зара Абдуллаева. Не принимали именно способ нарратива. Были же пьесы, скажем, Володина.

Кристина Матвиенко. Да, это его тема. Значит, все-таки способ нарратива? Мне кажется, что увлечения Миши технологиями вербатима и его работа на телевидении в начале пути привели к пониманию, что нет людей без биографии. Он понял, что с помощью диктофона и расшифровки можно разглядеть очень интересные сюжеты.

Елена Ковальская. Основная претензия всех, кто видел наши вербатимы и документальные спектакли, была в том, что мы не даем возможность сопереживать. Мы не предъявляем человека, который нам родственник, нашего класса, нашей социальной группы…

Кристина Матвиенко. …сидит со мной за одним столом.

Зара Абдуллаева. Да-да. Идентификация. Но она востребована как раз мейнстримом. А в нашем случае она – ложный критерий.

Кристина Матвиенко. Да. Еще Миша был человеком, который увлечен речью, ее исследованием. Он понял, что документалисты могут круто улавливать эту речь.

Зара Абдуллаева. Это отчасти мифология.

Кристина Матвиенко. Почему? А Пряжко?

Зара Абдуллаева. Пряжко не документалист, а гениальный писатель.

Кристина Матвиенко. Не имеет значения: он в людях видит интересное, и это – речь, какой бы стертой она ни была.

Зара Абдуллаева. Пряжко – слухач. У него абсолютный слух.

Елена Ковальская. Сегодня я воспринимаю с неловкостью наш многолетний вербатим. Мы брали на себя право говорить от лица сирых и убогих, лишенных голоса в культуре. Приезжали такие миссионеры из Москвы в Прокопьевск и, так сказать, представляли городу его парикмахершу, сторожа, пенсионерку. Колонизаторы!

Зара Абдуллаева. Не только. Имитаторы тоже. В книжке «Постдок» у меня есть большой пассаж о давнем докпроекте «Я рабочий». Сначала был сделан вербатим где-то в глубинке. Потом актеры и неактеры разыграли спектакль о рабочих на сцене ЦИМа. Меня удивило, что нет, в сущности, разницы между документально наработанными текстами и текстами ролей, которые обычно пишут драматурги, нет разницы между актерской естественностью в «не театре» и тем, что было предъявлено как новация. То же подражание. Только материал из другого источника. Написанный не дома, за столом, а записанный с чужого голоса и в Крыжополе.

То, что Лена называет колонизацией, ужесточая мое впечатление, я тогда тоже почувствовала.

Елена Ковальская. Недавно в Украину приехал «Театр.doc» со спектаклем «Война близко», где русские имитируют украинцев. Зал был в ярости: «Кто вы такие? Вы тут встаете на нашу позицию? Серьезно?» Спектакль обнажил ситуацию колонизации. Мы развязали войну, а теперь рассказываем жертвам об их чувствах. В Киеве это восприняли как чернокожие – блэкфейсис – русских артистов, красивших лицо гуталином, чтобы играть джаз в клубах 30-х годов. Это доведенная до предела ситуация колонизации: «Сначала вы развязали войну, а теперь вы нам еще тут рассказываете про нас, показываете нам нас. Как мило».

Кристина Матвиенко. Это в 2018 году. Раньше самые разные претензии предъявлялись несчастному «Театру.doc» и Мише. Но такие никогда.

Елена Ковальская. Мы через десять лет посмотрим на все, о чем мы сегодня говорим, иначе.

Зара Абдуллаева. Но пока поговорим о процессуальности, про которую Угаров думал, ничего общего не имея с идеями Бориса Юхананова.

Елена Ковальская. Это интересно.

Кристина Матвиенко. Я не знаю, откуда Миша это вытащил.

Елена Ковальская. О процессуальности он говорил до Юхананова.

Кристина Матвиенко. Не уверена. Я думаю, это взято из разных источников, но в корне совпадает.

Когда мы говорили про финал, мне кажется, мы имели в виду примерно это: там, куда ты смотришь, нет кульминации.

Елена Ковальская. Мне кажется, что это его синоним перформативности.

Кристина Матвиенко. И это тоже.

Елена Ковальская. Это реальность, которая на сцене сейчас возникает и осуществляется.

Кристина Матвиенко. Инсценированный эпизод в спектакле «Час восемнадцать» о Магнитском, когда актеры изображали, как человек страдает от панкреатита. Один актер держал, в духе Самоделкина, схему с внутренними органами, другой пытался воспроизвести по схеме, как ведет себя человек с приступом панкреатита. Это казалось наивным изобретением неофита. А оказалось, что нет. Поразительно.

Зара Абдуллаева. Если обострить твою мысль, то можно вспомнить, как художники-авангардисты обращались к примитивистскому искусству.

Кристина Матвиенко. У Миши было такое увлечение: «Я нашел парня, который ничего не умеет, нигде не учился. Он у меня будет завтра в спектакле». Были такие люди.

Елена Ковальская. Еще помню, в «Синем слесаре» важно было, чтобы один артист просто напивался. Буквально. Он пьянел. И это впечатляло, поскольку ты столько раз видел это в жизни, столько раз видел, как пьяных играют на сцене, и вдруг – такой перевертыш.

Кристина Матвиенко. Или в «Большой жрачке» обмазаться паштетом. Правда, это придумали люди из «Кулька», однокурсники Волкострелова.

Елена Ковальская. У Волкострелова солдат тоже мылся. Он просто тупо мылся. Он ничего в этот момент не мог изображать. Простое физическое действие магическим воздействием обладает.

Кристина Матвиенко. Мне всегда интересно различение. Миша же не изучал специально работы Ричарда Шехнера. Мне интересно, как его уникальные поиски, такие самопальные, отличаются от того, что было в истории театра. Почему это не «шептальный реализм», почему это не Хитров рынок. Вот это важно.

Елена Ковальская. Помните его «Класс Бенто Бончева» по пьесе его любимого Курочкина? Спектакль начинался в темноте, а когда светлело, мы видели голых людей на сцене, они начинали неспешно одеваться. С одной стороны, он предлагал зрителям шоковую оптику, как Марина Абрамович и Улай в перформансе Imponderabilia, где зритель просачивался на выставку между двух голых тел. И он сам выходил на сцену этаким перформером, автор и его произведение были неразделимы.

Зара Абдуллаева. Персонажи пьесы Пряжко «Мы уже здесь» аккуратно, в реальном времени и не раз на протяжении спектакля Волкострелова, показанного в Музее современного искусства на Тверском бульваре, складывали майки в сумки. Физическое действие или этот перформанс раздвигали сюжет о «пришельцах» на сценической площадке, на экране, в зале, в кулуарах музея.

Елена Ковальская. Если вспомнить раннюю постановку Угарова «Облом off», которая полна метафор, крика, в которой артисты залезали с ногами на стол, чтобы изобразить высоту страстей, – и сравнить с ней «Жизнь удалась», то видно, чего он добивался и чего добился с помощью одной редукции.

Кристина Матвиенко. Постепенно он начал придумывать свои упражнения. Он придумывал бог знает какие экстремальные психические атаки: разденьтесь, расскажите про свои страдания, про секс. Он это очень любил. А ты знаешь, говорил Миша потом, что он (кто-то) сегодня рассказал? Ты знаешь, он сегодня заплакал, у него была истерика.

Зара Абдуллаева. Он был такой Кулибин. И одновременно жаждал реальных впечатлений. Я знала одного такого, правда, домашнего московского философа, очень оригинального.

Кристина Матвиенко. Мы говорили про одиночество. Это русский путь, очень русское. Нам так всегда тетя Лена, шутя, и говорила: вы русские, вы любите грибы. А мы белые люди. Грибы – это не еда.

Зара Абдуллаева. Еще одно противоречие. Возможно, ложное. В программе будущей школы, которую Угаров с удовольствием обсуждает, есть дисциплина, которая называется конструированием (археологией) реальности. Но конструирование и археология не синонимы. Тут я понимаю, что он начитался Фуко.

Кристина Матвиенко. На сцене вербатим – это археология. Мы его добыли, восстановили ситуацию. Но дальше – возбуждение живого актерского творчества, и Миша занимался этим исключительно подробно. Это и есть конструирование реальности.

Елена Ковальская. Когда Угаров говорит, что сейчас вы сбросите одежду, а потом будете натягивать трусы, он создает ситуацию, в которой артисты попросту не могут ничего имитировать. Сцена длится пять минут. Потом начинается театр, но актеры уже создали присутствие и несут в себе воспоминание.

А вербатим, который он никогда сам не делал, – это археология. Вот Сандрик Родионов показывает упражнение, этим летом он занимался с ребятами из «Новой газеты». Давал упражнение, которое совмещает археологию и конструирование. «Новая газета» предложила сделать что-нибудь вместе. Упражнение произвело на меня впечатление, мы даже сделали к сентябрю спектакль «Будущее.doc» на этом принципе. Человек слушает чужую прямую речь и тотчас же повторяет ее вслух. У нас, например, Юрий Сапрыкин и Ирина Вилкова повторяли диалоги двух подростков о будущем. Они впервые слышали эти тексты, они их исполняли и свое рождающееся здесь и сейчас отношение к текстам, к фантазиям, к ребятам, которые это нафантазировали, отношение друг к другу. Детские речи прорастали через взрослых людей и совершали метаморфозу на наших глазах. Прием идеально работал на производство присутствия, на событийность, как теперь говорят. Это, наверное, была сконструированная реальность в понятиях Угарова. Реальность возникла и случилась.

Зара Абдуллаева. Угарова волновала в вербатиме мистика речи.

Кристина Матвиенко. В каком-то смысле это тайнопись чужого сюжета, того, что человек в каком-то времени там был. Он разговаривал с тобой. Ты это сохранил, перенес, расшифровал, заново дал этому смысл или вторую жизнь. Разве это не мистический акт? И дальше

воспроизведение перемещает тебя в то прошлое, в котором что-то было.

Зара Абдуллаева. Технологии как мистика.

Кристина Матвиенко. Абсолютно.

Елена Ковальская. Мне кажется, что он воспринимал речь как прямые действия, или, словами Эйзенштейна, делаемости, которые не сообщают смысла. Речь как говорение.

Кристина Матвиенко. Я не про смысл в символическом смысле. Я именно про консервы, которые лежали где-то, а ты их получил.

Зара Абдуллаева. Записка в бутылке.

Кристина Матвиенко. Да. Человек неокультуренный реально способен к этой эвристичной речи. В процессе говорения ты можешь вдруг обнаружить какое-то свое естество. В этом случае речь – физическое действие. Очень интересно, что в театре мы в какой-то момент потеряли доверие к речи. А Миша через речь как драматург хотел опять схватить эту реальность.

Зара Абдуллаева. Что из важного мы упустили в портрете Михаила Юрьевича Угарова?

Кристина Матвиенко. Миша был очень безответственным. Если все валялись пьяные по углам, нужно было посадить их на самолет, то не Миша их собирал. Его самого надо было собирать. Мы про Толстого говорили. Мне кажется, что моральный императив отсутствовал в Мише. Ему нравилось, что он такой.

Зара Абдуллаева. Телом он был в Ясной Поляне, душой – с Достоевским.

Кристина Матвиенко. Может быть. При этом он был простодушный. Он же провоцировал нас не только в области искусства. Но и в жизни пытался сказать людям что-то, чтобы ты в ответ раскололся, обиделся, заплакал. Мне кажется, он ставил эксперименты театрального свойства. Над своим окружением в том числе. Он хотел найти эффективный способ сплочения людей. Но Миша любил такого рода садизм. Его вообще очень часто развлекали истории, которые случались между людьми и носили вполне драматический характер. Вот этот веселый цинизм и любопытство в нем были всегда.

Елена Ковальская. Я сейчас не могу вспомнить ничего по-настоящему экстремального из того, что он сделал. Он не изменял жене, не спал с актрисами, не провоцировал людей на дурные поступки. Лет двадцать назад я позвонила им по телефону. Мне нужен был Миша. Лена прикрыла трубку рукой и спросила, будет ли он со мной говорить. А потом вернулась со словами, что его нет дома. Это самое страшное, что он сделал на моей памяти. Он был режиссером-вегетарианцем.

Кристина Матвиенко. Согласна.

Зара Абдуллаева. Именно поэтому хотел обострить общение.

Кристина Матвиенко. Не в смысле поступков. А в смысле поведенческих моделей.

Елена Ковальская. Он был практиком и вел непрерывно свой эксперимент. Предметом эксперимента был первым делом актер, как и положено в дельном эксперименте. Технические аспекты вроде сценографии, материальной среды или акустики он отменил в своем театре. Москву тем временем заполнял визуальный и аудиальный современный театр, старорежимный по способу актерского существования. А он занимался только этим: человек произносит свои слова как в первый и последний раз. И поскольку он шел на ощупь, то не торопился с концепциями. Так и писал в своем жж: «главное – избежать концепции». Он умер на полпути. Но я не уверена, что он сделал бы что-то еще более существенное, чем то, что сделал. Он породил потребность в театре, ставшем жизнью.

Ну и как Чехов призывал выдавливать из себя раба, Угаров выдавливал из себя драматический театр – свое воспитание, образование, свою юность, свои навыки. Это медленная, кропотливая, ежедневная, тяжелая, дико неблагодарная работа, потому что она обрекала его на маргинальность. Но хотел он признания.

Зара Абдуллаева. Права Лена Гремина про «русских людей». Всякий за границами отечества знает, что, если ты занимаешься экспериментом, «Оскара» не получишь. В русском мире не так.

Кристина Матвиенко. Всеволод Лисовский тоже спрашивает, где его «Маска»?

Елена Ковальская. Надо всем прочитать и обдумать статью Ханса-Тиса Лемана «О желательности искусства непонимания» в питерском сборнике «Театроведение Германии». Он есть в сети.

Зара Абдуллаева. Напоминаю читателям «ИК»: Леман – автор книги «Постдраматический театр», необходимой к прочтению людям, которые занимаются современным искусством, в котором, как известно, разделения на гетто его видов, жанров давно не существует. ◆

Памяти Александра Расторгуева

Кристина Матвиенко

НЕ ПОСТОРОННИЕ

«Белая мама»
Авторы сценария Сусанна Баранжиева, Евгения Останина
Режиссеры Евгения Останина, Зося Родкевич
Операторы Зося Родкевич, Алина Макарова, Сергей Макаров
Студия ЧБК
Россия
2018

Саша Расторгуев прислал мне линк «Белой мамы». Фильм мне страшно понравился. Среди прочего тем, что монтаж там не помеха – совсем наоборот! – саморазвивающейся, очень гибкой стихии фильма. Я позвонила Саше. Разговаривали мы о картине долго. Он был счастлив. И потому в том числе, что монтировала его жена, Женя Останина, про которую он мне и раньше говорил: «Женя гениально монтирует». Ну а Зосю Родкевич мы уже давно знаем и ценим.
Зара Абдуллаева

«Белая мама» – фильм Евгении Останиной и Зоси Родкевич; но в той же степени это фильм героев: Алины Макаровой, ее мужа Сергея и ее детей. Алина и Сергей снимают сами себя на протяжении определенного времени. В этом смысле Александр Расторгуев и Павел Костомаров (двое из списка продюсеров «Белой мамы») продолжили свой художественный проект «Я тебя люблю», снятый обычными людьми про самих себя, смонтированный же документалистами.

Стратегия, выбранная создателями «Я тебя люблю», а затем проекта «Реальность», связана с тем, что Кети Чухров в своей книге «Быть и исполнять» называет немодернистским отношением к реальности. Речь о художниках, которые не только не отказывают обыденной жизни в праве быть высказанной, проявленной, но видят в ней «потенциальную близость любого искусству».

В документальном фильме Останиной и Родкевич как раз и реализуется отказ от позиции сочувствующих наблюдателей и уход от соблазна устроить зоопарк из уникальной ситуации, в которой оказались герои фильма.

Способность возбуждать в себе чувство общности с ситуацией Чухров связывает с внутренним, личным опытом художника. Эта способность сегодня наиболее ценна,

потому что скреплена не просто с солидарностью и автоматическим транслированием чужой «беды», а с умением распознавать артистический потенциал реальности. В этом смысле «Белая мама» находится в пограничье между фиксацией «голой жизни» и тем художественным, что эта жизнь предъявляет или выделяет из себя.

Горизонтальное авторство здесь является проблемной и интересной зоной: большая часть материала снята самими героями, часть – Зосей Родкевич, а сложено в фильм – Останиной, Родкевич и сценаристом Сусанной Баранжиевой. Фокус, или прицел, с которым через объектив камеры смотрят на свою жизнь герои фильма – многодетная мать, ее муж и их дети, шестеро родных и один приемный, – определяет интонацию и внутреннюю драматургию фильма. Но в такой же степени драматургия сконструирована теми, кто монтировал «хоум видео» и складывал из него историю. То есть внутри отдельного фрагмента мы оказываемся в плену у взгляда самих людей на своих родственников и приемных детей, а снаружи – мы как зрители детерминированы волей авторов. Этот третий эффект, не наблюдение и не созерцание, как раз и обеспечен донорским материалом: ясно же, что видеокамера здесь любит своих героев, то есть они любят друг друга.

При том, что внимательная и чуткая камера учеников Марины Разбежкиной (из ее школы вышла и Родкевич) способна без высокомерия и снисхождения разглядеть в «голой жизни» свойственный ей артистизм. При определенном везении и таланте в этих фильмах как раз и обнаруживаются скрытые, почти мистическим образом проявленные пружины или стороны реальности. Но что происходит, когда камера попадает в руки самих героев (а эта стратегия и была очень глубоко опробована Расторгуевым и его товарищами)? Какова степень попадания в кадр нелицеприятного, нечаянных саморазоблачений, эксгибиционистских самовыражений или, напротив, самого деликатного, что есть в интимной жизни человека? Каков элемент случайности, связанный с тем, что человеку-«любителю» просто нравится смотреть на мир через камеру, как это делает муж героини, снимая из окна квартиры улицу и идущую по ней девушку на каблуках?

Герои «Белой мамы» часто разговаривают друг с другом через камеру; в этом опосредованном гаджетом диалоге есть рисовка – как если бы людям, просто сидящим на кухне, нужно было непременно что-то говорить о своей жизни. Говорят ли они потому, что нужно сказать на камеру, или потому, что и вправду бы говорили, сидя на кухне без свидетелей? Но именно в этом, добытом коллективными действиями артистизме, во всей его неказистости и безыскусности, и выражено присутствие как таковое. Они ведь снимают друг друга не без умысла, и этот умысел – любовь. «Мама, зачем ты меня снимаешь?» – кричит темнокожий мальчик, а она отвечает: «Потому что ты красивый» – и машет ему из-за камеры рукой.

Героиня фильма уникальна в своем бездонном терпении и настойчивости, с которой она любит своих детей и заботится о них, точнее

говоря – об их духовном и душевном строе. Поэтому, когда речь заходит о новом, приемном, ребенке, на кону ее время и забота, то есть самые ценные вещи, что сразу ясно всей семье. Как только появляется исковерканный жизнью в интернате и прошлым опытом Даня, времени и заботы перестает хватать на всех; вот тогда разражается война между старшими, темнокожими детьми (первый муж героини – эфиоп) и новеньким, который стоит на своем праве деструктивно отвечать любым внешним раздражителям.

Воздействия, которые оказывает мать на своих детей (они же ей самые лучшие друзья), прорастают совершенно чудесным образом. Дело не в том, что эти дети хорошо воспитанны или образованны; они – добрые и отвечают миру каким-то очень гармоничным и светлым состоянием, не зависящим от скромных обстоятельств жизни в Московской области. У них есть грация, достоинство, свобода, и это все – заслуга матери, следствие ее убежденности в том, что нужно делать так, а не иначе. На вопрос Алины, нравится ли ей мальчик Даня по фотографии и чему она его научит, дочь отвечает: «Научу его плохому, жить в бардаке, не слушаться мамы…» Когда муж приходит на кухню и спрашивает Алину, почему эта картошка – не ему, она отвечает: «Это детям, моим персональным детям». Внутри семьи налажена очень интересная, свободная жизнь, которая и оказывается драматургическим материалом для фильма – качество диалога, реплик, реакций и поворотов определяет качество «пьесы» в целом, ее нетривиальность.

Любопытно, но и изнутри филантропическое поведение героини понимается как аномалия. Когда Алина звонит в психдиспансер, чтобы узнать, как долго еще будут там держать мальчика Даню, которого она хочет усыновить, муж в шутку комментирует: мол, звонит в психушку какая-то дура, которая и сама-то под наблюдением. А ее маниакальное желание получить мальчика сопряжено с материнским инстинктом, который осуществляет себя по отношению к «чужому». «Такое чувство, – говорит Алина, – будто мне через месяц рожать, а мне сообщают: «У вас ребенок черный и с двумя головами».

Действительно, ее особость не в природной любви к своим детям – мало ли, все любят. Нетривиален именно способ совместной жизни этой большой семьи и стиль коммуникации, проявляющийся в том, что «белая мама» говорит своему приемному сыну в ответ на его тотальный негатив, в том, как она обходится с ежедневными проблемами, в том, как управляется с ревностью старших детей.

Вот она сидит с одним из мальчиков за фортепиано – он не хочет заниматься, она уговаривает, но без сантиментов. Вот кормит Даню макаронами и терпеливо засовывает все новую ложку, хотя мальчик утверждает, что еда пахнет какао и он ее есть не будет, а увидев что-то на экране телевизора, радостно комментирует: «О, водочка!» Вот она не пускает Даню в комнату к переодевающейся девушке-сестре: «Как же мы будем жить без правил? Правила нужны». Вот ставит его босые ноги на свои, в тапках, чтоб мальчик не мерз. Вот отвечает на

«Белая мама», режиссеры Евгения Останина, Зося Родкевич

бухтение мужа и детей: «Мы с ним очень похожи». Действительно, похожи – в своей прозрачности и детском, прямом отношении к миру, в отсутствии манипуляции и механистичности жизни. Героиня «Белой мамы» являет собой редкий тип очень открытого, прямодушного сознания, которое потому и побеждает, что живет в зоне утопического.

В середину фильма, после заставки с датой «1999», вторгается флэшбэк: домашнее видео, где во время новогоднего застолья молодой Алине с маленькой Леей на руках темнокожий муж дарит кольцо с пятью камушками, уточняя, что пять – это по числу детей. Прошлое больше никак не комментируется, куда делся тот муж – неизвестно; но в настоящем есть дети, к которым теперь присоединяется еще один, приемный.

После флэшбэка и титра «Белая мама» на заставке-глитче в жизни Макаровых начинается коллапс: дети и муж не хотят Даню, а Даня не хочет есть, одеваться, слушаться и вливаться в семейную жизнь. «Пойду мучить детей согласием», – говорит Алина в самом начале. Вот это согласие, теперь уже не формальное, а настоящее, она и пытается получить дальше. Втроем с мужем и Даней они идут по вечерним улицам, муж говорит, что все, он больше не участвует ни в чем. Потом – уже с двумя мальчиками – Алина едет в метро (тут мы видим вдруг, благодаря ракурсу камеры Зоси Родкевич, что «белая мама» – величественно красивая женщина); вот они в «Макдоналдсе», мальчики бросаются едой, Доминик называет Даню дебилом; потом еще один фрагмент – в торговом центре, где Даня требует игрушку, а мать в ответ кричит, что тоже хочет новую красную сумочку, и ложится на диванчик, отказываясь куда-либо дальше идти. И наконец улица. Алина и Доминик, а поодаль – Даня, которого требовательно просят подойти ближе, встать вот на этот квадрат асфальта. И он подходит. В финале Алина с Даней едут в метро, она смотрит в окно вагона, он кладет ей голову на колени. Объявляют станции. Следующая – мир? ◆

Евгения Останина, Зося Родкевич:

«МЫ НАЗЫВАЕМ ЭТО: ПО-ЧЕЛОВЕЧЕСКИ»

Беседу ведет Кристина Матвиенко

Кристина Матвиенко. Как к вам попал этот материал?
Евгения Останина. У этого фильма долгие ноги – сначала проект «Реальность», потом «Это я». На эту героиню было поставлено 40 из 80 серий, и когда ее «зарубили» – с формулировкой «она слишком реальная для нашего реалити-шоу», – нам нужно было срочно закрывать дыры. А она была самая мощная героиня.
Зося Родкевич. Сериал «Это я» вышел на Первом канале, первые десять серий прошли в вечернее время, потом его убрали: были ужасные рейтинги с комментариями типа «почему у них такие грязные кухни!». Остальные серии показали потом в интернете. Там была еще одна проблема – мы делали, как делали, как Саша задумал, а потом канал придумал закадровый голос, который все объясняет, и из нормальной киноистории это все превратилось в кинофабрикат.
Евгения Останина. Пошли оценочные суждения, чего мы никогда не делали.
Зося Родкевич. Например, героиня молчит, а в закадровом комментарии говорится, что именно она сейчас думает. Меня это убивало.
Кристина Матвиенко. Как героиня отнеслась к заданию снимать себя и свою семью? Кто с ней общался?
Зося Родкевич. Саша и я. Я занималась тем, чтобы в квартире у них найти точки, куда можно поставить штатив. У нее была камера, и Саша научил и Алину, и ее мужа снимать. Дети попробовали, но не получилось – в фильме их съемок нет. Муж снимал с рук, но в процессе выяснилось, что им удобнее, когда камера стоит неподвижно.
Евгения Останина. Их много, у них тесно и каждый занимается своими делами. Мы тогда напряглись, потому что всегда была мобильная живая камера, но понятно, что нужно входить в ситуацию людей.

Зося Родкевич. Это отличалось от того стиля, который был у нас в сериале, когда женщины ходят везде с камерой и проговаривают свои дневники, рефлексии. Алина ничего не проговаривает, и камера у них всегда стоит на микроволновке. Или там, где она не мешает.
Кристина Матвиенко. Какая у нее была мотивация участвовать в этом проекте?
Евгения Останина. Она была среди семей, с которыми делали проект об усыновлении в «Русском репортере», так что у нее и до нас была мотивация.
Зося Родкевич. Я, честно говоря, не поняла. Она вроде и хотела посмотреть на себя и на свои отношения со стороны, но не это было основным, хотя она это артикулирует в фильме.
Евгения Останина. Я думаю, это уже надуманное. Она такой человек, который на самом деле идеологически хочет поделиться тем, что она делает. Хочет показать, что можно брать детей из детдома, это не страшно и не сложно. В ней есть что-то миссионерское.
Кристина Матвиенко. Но героиня аномально терпелива, я даже не знаю, как назвать это качество.
Евгения Останина. Она все-таки подготовленный человек: ходит на курсы, например.
Зося Родкевич. Она ходила в школу приемных родителей, до того как взяла Даню.
Евгения Останина. Был еще один проект с «Русским репортером», так что опыт камеры у них как психологическая разминка был. Тем более ее Леня тоже усыновленный мулат. То есть у нее шестеро родных, седьмой – Леня, восьмой – Даня. У Сергея еще двое взрослых детей.
Зося Рокевич. И было по-разному: она терпит-терпит Даню, в это время подойдет кто-нибудь с грязным носком, и она срывается.
Евгения Останина. Она живой человек.
Кристина Матвиенко. Они говорят что-то, потому что им нужно говорить?
Зося Родкевич. Нет, всё как есть. И у нас куча съемок, где они сидят и молча едят суп. Когда у нас была задача заставить ее говорить, выяснилось, что, в отличие от героинь «Реальности», Алина не говорит, что она чувствует, ей это чуждо.
Кристина Матвиенко. Поражает ее умение вести небанально диалог – с детьми, с мужем.
Евгения Останина. В Польше на показе фильма мы почувствовали культурное различие: полякам понравилось, как она себя ведет, но они удивились и сказали, что в их культуре более естественна строгость: детям приказывают, а не разговаривают с ними. А мы с Зосей помним, что точно так же с нами разговаривали наши родители – как с равными и не навешивали того, что нужно только слушаться и всё. Поэтому для нас поведение Алины не аномально. Мы называем это: по-человечески. Может, мы забыли, что так и надо?
Кристина Матвиенко. Она больше ничем не занимается?

Евгения Останина. Нет, хотя раньше она работала. Вот, может быть, в этом ответ – ведь как сейчас родители взаимодействуют с детьми в бешеном ритме большого города, когда пять минут – это гигантское количество времени, а ребенок живет в другом временно́м пространстве? Ты просто не можешь с ним нормально состыковаться, а Алина занимается детьми. Чем бы ты ни занимался, ребенком или столярными работами, необходимо время.

Кристина Матвиенко. Она и говорит в какой-то момент, что самое главное – уход и время. Она не торопится. А куда делся ее первый муж, эфиоп?

Евгения Останина. Он в соседней квартире, дети бегают к нему таскать конфеты. Они в институте поженились и родили шестерых детей. Он запретил себя снимать.

Зося Родкевич. Он тиранического характера, и, когда Алина почувствовала, что не хочет больше это терпеть и решила взять Леню, они разошлись.

Кристина Матвиенко. Откуда у нее идея фикс про ребенка?

Евгения Останина. Она, судя по всему, очень хотела маленького ребенка, и у нее сейчас маленькая девочка, очень похожая на нее.

Зося Родкевич. Она в возрасте, ей поэтому не давали младенца. Но сказали: давайте вы нам поможете, возьмете сложного пятнадцатилетнего парня, от которого отказались родители и который все время убегает. И она взяла. Но сейчас этот парень не живет в их семье, а ей в итоге дали девочку с недоразвитыми ножками и ручками.

Евгения Останина. У них шутка в семье: если б у девочки были ручки-ножки, то за ней вообще невозможно было бы угнаться.

Кристина Матвиенко. А Даня адаптировался?

Евгения Останина. Да, у него даже лицо изменилось. Он стал очень красивым.

Зося Родкевич. У него всякое бывает, и регресс – то начнет воровать, то курить. В целом он круто развивается, но не то чтобы стал сразу ангелом и полетел. Дети повзрослели, для них конфликт с Даней перестал быть актуальным.

Евгения Останина. Пока я не увидела Даню и вот эту девочку, я не могла ответить про мотивацию. Но я посмотрела в их глаза, услышала, как эта девчушка кричит «мама», и поняла, зачем это все делать.

Кристина Матвиенко. Было ли все снято заранее? Или потом Макаровы доснимали? Что делала ты, Зося, во время съемок?

Зося Родкевич. По договору у нее был лимит снимать в день три часа минимум. Правда, она меня спрашивала: а если мы сегодня шесть наснимали, можно завтра не будем? Когда появился Даня, они забивали на съемки, не успевали, и мне надо было как минимум четыре дня у них быть. Было сложно все время помнить, что не должно быть оператора и все должно выглядеть, как будто они сами снимают или кто-то из старших детей.

Кристина Матвиенко. А как это сделать?

«Белая мама»

Зося Родкевич. Саша давал мне всякие приемы. Например, только крупные планы выглядят так, как будто все снято с рук на зуме с маленькой камеры. Поэтому разговор с мужем, когда они ругаются на улице, снят именно так, хотя сама я так не стала бы делать, наверное. Или, вместо того чтобы вмешиваться, ты статично ставишь камеру, как если б они сами ее поставили.

Кристина Матвиенко. Что вы делали как сценаристы с этим материалом?

Евгения Останина. Мы получили четыре терабайта, около четырехсот часов.

Кристина Матвиенко. Нужно было сложить историю, или это слово здесь неуместно?

Евгения Останина. Вообще-то уместно: надо рассказать историю, такую, чтоб она уложилась в два часа.

Кристина Матвиенко. Вы ж не навязывали историю материалу? Или? Как это происходило?

Евгения Останина. Скорее, материал диктует историю. Изначально отбираешь яркие моменты, потом начинаешь их связывать, смотришь, где пересечения. Мне очень нравилась тема еды у них. Когда планировали сериал, эта тема шла красной линией: не хотели ее родные дети, например, есть суп. Но супа не получилось и в фильме. В целом же сначала мы компоновали основные линии. Самое простое – разобрать по героям. Отдельно детей, Сергея, Алину. Но это такой способ…

Зося Родкевич. Зато ты хотя бы разложил по ящикам и знаешь, кто где у тебя лежит.

Евгения Останина. Потом смотришь, какие темы повторяются. Часть делалась интуитивно. В период монтажа добавляешь какие-то фрагменты почему-то, а потом смотришь – опа, это пересеклось с чем-то.

Самого сценария как такового не было, была верстка на пятнадцать серий сериала, прямо-таки текст. Это и стало основой первой

«Белая мама»

трети, до появления Дани. Для сериала мы хотели подробностей и разжевывали, а здесь была обратная задача – все собрать в фильм.

Кристина Матвиенко. Там есть моменты случайных открытий, связанных с тем, что человеку дали камеру и он ее пробует. Так Сергей снял улицу и идущую по ней девушку. Это их обнаруживает как «авторов».

Евгения Останина. Вот Сергей так и проявился. Камера круто проявляет человека. Мне нравится сама съемка, потому что она открывает интимное и человека открывает. Те, кто снимает, не понимают, что это так. Я фанат «Реальности», потому что там нужно быть не оператором, у которого есть дистанция, не мухой на стене, а увидеть вектор взгляда самого героя, человека с камерой. Это самый быстрый способ передать зрителю эмоцию героя.

Зося Родкевич. И вообще объяснить героя. Потому что, ну правда, в обычном кино эта экспозиция занимает огромное количество времени.

Евгения Останина. И ты все равно как оператор додумываешь за человека.

Зося Родкевич. Ты рисуешь своего героя, а тут можешь сразу показать – вот он, вот как он видит себя, не объясняя при этом. Вход происходит быстрее.

Евгения Останина. На опыте «Реальности» скажу, что у некоторых людей есть удивительное сочетание: талант обращаться с камерой и способность предъявить себя миру. Ведь если ты не готов, то не будешь в эту игру играть. Самые классные из наших героев те, которые не стеснялись себя.

Зося Родкевич. Или не придумывают про себя.

Евгения Останина. Придумывают все. Но кто как себя играет – вот в чем дело. Тут вопрос не артистичности, а самоощущения и взаимодействия с миром. Самые интересные именно те, которые все время взаимодействовали с миром, провоцировали его, задавали миру вопрос: а что вы тут делаете?

Зося Родкевич. Не знаю, мне больше всех нравятся честные.

Евгения Останина. Ты не монтировала этих честных товарищей. Мы называли это талантом: человеку дали в руки камеру и он приносит такой материал, что тебе интересно смотреть. Показать себя хотят все, а вот интересный ты или нет – только камера может показать. Мы же на «Это я» кастинг особо не проводили, мы просили снять видео из своей жизни и по этому кусочку понимали, есть у человека этот талант или нет.

Кристина Матвиенко. Алина относится к таким талантливым?

Зося Родкевич. Да, иначе у нас кино не получилось бы**W**.

Евгения Останина. Но все-таки она другая, чем наши герои в «Реальности», она бы не стала себя долго и упорно снимать. Если б не было Зоси, она бы не включилась в игру. Вот Сергею нравилось снимать, а ей нет. Тут стечение обстоятельств: она – пассионарий, и Зося…

Зося Родкевич. …которая ее пасет. Я старалась просто не пропустить что-то, но не подталкивала ее.

Кристина Матвиенко. Как отнеслись сами герои к эпизодам с насилием?

Евгения Останина. Наверное, они считали, что поступают правильно. Думаю, это единственный подходящий ответ. Я не могу, когда здоровенный мужик бьет ребенка. Но после показа на «Артдокфесте» Алину спросили: а как вы с такой откровенностью показываете? – и она сказала: мы все перед Богом ходим, если Бог видит, то и все пусть видят.

Кристина Матвиенко. Она воцерковленный человек?

Зося Родкевич. Да, и это в фильме немножко понятно. Они ходят в храм Космы и Дамиана. Но она, в отличие от Сергея, детей воспитывает так, что необязательно соблюдать все ритуалы, если ты сам с собой разбираешься. У нас был ящик материала с этой темой.

Евгения Останина. Но в фильме этого почти нет. Люди и так спрашивают, где мы нашли такую святую женщину.

Кристина Матвиенко. Почему назвали фильм «Белая мама»?

Евгения Останина. Изначально был концепт Black mama, только ее русский вариант.

Кристина Матвиенко. Кто придумал эти красивые заставки, показывающие время действия?

Зося Родкевич. Это глитчи. Ну это супермодно.

Евгения Останина. Это ж как на старой VHS-кассете. Это Сашина идея. А нам удобно, потому что нужно было пометить время.

Кристина Матвиенко. Чем вы занимаетесь сейчас? Продолжается ли в целом как-то расторгуевский проект?

Зося Родкевич. Иногда я использую этот метод как инструмент: даю герою камеру, чтоб он себя сам снимал.

Кристина Матвиенко. Это Сашино ноу-хау?

Зося Родкевич. Нам Марина Разбежкина показывала такие фильмы, некоторые режиссеры и на 36-*мм* снимали про себя или свою умирающую маму. Я попробовала это благодаря Саше.

Евгения Останина. Думаю, в России это от него пошло и потому, что это вопрос техники: раньше не было маленьких камер и телефонов и такого посыла не было.

Кристина Матвиенко. А с чем была связана его увлеченность этой идеей?

Зося Родкевич. С тем, что мы никогда не проникнем туда, куда только сам человек может проникнуть.

Евгения Останина. Для него всегда интересно было делать что-то новое, а это было способом найти новый язык. В «Сеансе» был манифест «Смерть автора», возникший как раз на теме «Я тебя люблю», вот они там от себя пафосно отказывались, от режиссуры. Якобы, конечно, отказывались.

Кристина Матвиенко. Потому что потом все равно как-то складывают материал?

Евгения Останина. Это была не смерть автора, а кокетство автора. Но Саша получил столько живого, классного материала, что был шокирован и сильно воткнулся. Я думаю, они кайфовали на проекте. Хотя Сашин любимый фильм – «Я тебя не люблю». Все-таки он женский режиссер. А «Я тебя люблю» – пацанский проект. Мне больше нравится он.

Кристина Матвиенко. Как отличается это желание дать человеку право голоса с его помощью от того, что делает телевизор, манипулируя приближением?

Евгения Останина. Я думаю, другая конструкция. И вопрос желания: кто-то хочет приблизиться, а кто-то нет.

Кристина Матвиенко. А от презентации себя или событий в YouTube?

Евгения Останина. У нас все-таки в дело вступает автор, который переосмысляет и перерабатывает материал. «Реальность» тем и отличалась – у наших роликов про Украину и политические события росло число подписчиков, потому что мы из события комбинировали какую-то его целостность.

Кристина Матвиенко. То есть осуществляли манипуляцию?

Евгения Останина. Конечно. У меня в 2014 году спросили: вам не кажется, что вы манипулируете сознанием? Я не скрываю: любая обработка материала – это манипуляция, которая несет отпечаток человека, делавшего это. Если материал сырой, нет разницы, выложил человек в YouTube свои поболтушки или снял какое-то событие. Мы же все-таки монтировали истории. Человек приносит два или четыре часа съемки, ты просматриваешь ее и составляешь историю. Саша всегда первым делом спрашивал: финал есть? Ведь когда у тебя есть финал, ты понимаешь, что ты рассказываешь. Если нет – история подвешенная.

Кристина Матвиенко. Это отличается от метода Разбежкиной?

Зося Родкевич. Нет, это не противоречит ничему. И, конечно, финал должен быть. Наш финал Сергей просил переделать: там же дальше все продолжилось. Иногда людям недостаточно одной точки, а нужно три, чтоб они все поняли и пошли спать домой, желательно забыв все, что смотрели.

Кристина Матвиенко. Дружите ли вы с героинями?

«Белая мама»

Евгения Останина. Они даже на поминках были. Саша всегда дружил с героинями.

Кристина Матвиенко. Простите за вопрос. А как вы относитесь к людям?

Евгения Останина. Я люблю людей. Люди – это самое интересное, что есть в жизни. Мы уже на уровне первоканального проекта думали: может, мы извращенцы, которым нравится смотреть чужую жизнь в гигантских объемах? Человек сам тебе приносит свою жизнь, нефильтрованную, со всеми нюансами, и ты ее проживаешь.

Зося Родкевич. Я помню, как к нам в столовой в Дудинке подошла женщина-посудомойка, ну, типа послушать москвичей. И Саша ей говорит: представляете, какая у нас жизнь, мы снимаем, потом приезжаем и монтируем чужую жизнь, потом нужно все-таки жить своей, а мы уже хотим жить чужой, ищем, к кому бы подсосаться снова.

Евгения Останина. Это не значит, что у нас у самих скучная жизнь, но это наркотик своеобразный. Подглядывать любят все.

Зося Родкевич. Мне кажется, что, когда живешь чужими жизнями, про себя тоже понимаешь многое. Я для себя точнее вырисовываюсь через тех, кого снимаю.

Евгения Останина. В философии есть понятие «другой». Нет «другого» – нет тебя, не от кого отразиться. Так что мы отражаемся. В моем случае это все-таки хобби, у меня нет даже кинообразования, есть философское. Я случайно попала на эту территорию.

Кристина Матвиенко. А кто первоначально всех учил этому методу? Саша? Разбежкина?

Евгения Останина. Я, наверное, его ученица. Еще Андрей Киселев. На «Сроке» была классная практика – ребята делали ролики и показывали их трем основным режиссерам, но собирались все. Я тогда не монтировала, занималась кастингом, но слушала, кто что говорит. И поняла фишку, что на самом деле монтаж – это очень индивидуальная

штука. Подходят к монтажеру три режиссера, каждый говорит разное, и у человека взрывается мозг. А ему надо самому знать, что делать, не отвлекаться. Из одного и того же материала монтировали разные люди, и получались кардинально разные вещи, по тональности и в акцентах.

Кристина Матвиенко. То есть по сути тот, кто монтирует, и является режиссером фильма?

Евгения Останина. Обычно воспринимают так: ты сидишь с монтажными листами и режиссером, который говорит делать то-то. У нас было по-другому: человек, который монтирует, сам рассказывает историю.

Кристина Матвиенко. И ты этот путь прошла?

Евгения Останина. Да. Я болела «Реальностью» и всегда за короткие высказывания (если тебе есть что сказать, ты можешь сказать это коротко), но когда Саша предложил полный метр, это был челлендж – хватит ли тебе усидчивости.

Кристина Матвиенко. А чем диктуется длина истории?

Евгения Останина. Первая сборка фильма была 1 час 55 минут, потом он отлеживался полгода, потом выкинули крупный эпизод, ненужный.

Кристина Матвиенко. Как понять – нужный или нет?

Зося Родкевич. Когда тебе сложно смотреть – долго, много насыщенного. Это история ритма.

Евгения Останина. И его сложно удержать, когда смотришь фильм по десятому разу. Поначалу маркер вот какой: видишь, что длинно. Но главное – не переборщить и не вырезать совсем все. Так как я не из документальной сферы, я всегда удивлялась жадности документалистов: остановитесь уже, хватает для фильма – а они снимают еще и еще.

Зося Родкевич. Там старшие дети начали рожать. И мы поняли: нужно снимать. Снимаешь потому, что кажется – нет финального монтажа. Вдруг съемка даст тебе другой финал?

Евгения Останина. Это же жизнь, она все время дает что-то.

Зося Родкевич. Важно решить остановиться. А иногда бывает наоборот – бросаю, не доделав, потому что герой надоел и кино не получается, а потом выясняется, что у человека там такое произошло! И еще это вопрос постоянной переборки: даже когда фильм уже готов, думаешь, куда вставить тот или иной кадр.

Кристина Матвиенко. Дождаться «узора судьбы»?

Евгения Останина. Да, это удача документалиста.

Зося Родкевич. Это вопрос воли, наверное.

Евгения Останина. И интуиции: ты должен почувствовать, что что-то будет.

Кристина Матвиенко. Вопрос таланта или чуткости?

Евгения Останина. Это вопрос понимания жизни. Про монтаж: бывает что-то интересное в плане идей, а бывает, когда чувствуешь, что у человека есть back и он рассказывает тебе историю, видя ее полноценную картину. Чтобы эту жизнь предъявить в пересобранном виде, должно быть ее понимание. Жизнь течет в своих ритмах, а нам нужно ее более или менее линейно показать. Разбежкинские, например, не

сразу воспринимали перестановку кадров, многие боролись за хронологию. Ты обманщик, мол, если переставил кадры.

Зося Родкевич. Разбежкина нас такому не учила. Она за кино: если ты хочешь рассказать историю, ты можешь делать что угодно. Это идет от каких-то убеждений, что кино должно быть вот такое…

Евгения Останина. …абсолютно правдивое.

Кристина Матвиенко. Вы прерываете длительность склейками – когда они едят, например.

Евгения Останина. Потому что они медленно ели. Вопрос в том, как вычленить главное. Мне в этом плане мое образование помогло – нам говорили преподаватели, что в работе с большим объемом данных важно вычленять существенное и переформулировать во что-то более лаконичное.

Кристина Матвиенко. А если попадается пустая зона, с которой работаешь?

Евгения Останина. Но ты понимаешь, почему она важна. Ее смысловая нагрузка работает не сама по себе, а в комбинации. Человек молчит, но он же может по-разному молчать, в зависимости от соседнего куска.

Кристина Матвиенко. «Эффект Кулешова» называется. Я думала, у вас все правдивое.

Евгения Останина. А в итоге это и получается правдивое. Правда бывает разная и по-разному рассказанная. ◆

Конкурс сценариев **«Личное дело»** проводится журналом в четвертый раз. С декабря 2018-го по декабрь 2019 года в редакцию было прислано 805 сценариев. Мы отобрали два шорт-листа. Первый состоит из двенадцати текстов, которые обсуждало жюри. Во второй попали более мейнстримные сценарии, хотя в наше время такое разделение несколько архаично.

Оба списка опубликованы на сайте kinoart.ru

25 января 2019 года жюри (Татьяна Друбич, Алексей Мизгирев, Ярослава Пулинович, Кирилл Серебренников, Екатерина Филиппова) объявило решение:

ПЕРВОЕ МЕСТО – «Раньше было другое время» Дениса Спиридонова.
ВТОРОЕ МЕСТО – «Чупакабра» Серафимы Головченко.
ТРЕТЬЕ МЕСТО – «Голос» Тимофея Зуброва-Андреева.
СПЕЦИАЛЬНОЕ УПОМИНАНИЕ – «Половодье» Пулата Ахматова.

Серафима Головченко

ЧУПАКАБРА

Посвящается Андрею

Серафима Головченко (род. 1995) – кинодраматург. Окончила сценарно-киноведческий факультет ВГИКа в 2016 году (сценарное отделение, бакалавриат, мастерская В.И.Романова), продолжает обучение в магистратуре (2017–2019, мастерская Ю.Н.Арабова).

Автор сценариев «Рыбка» (победитель 33-го Международного фестиваля ВГИКа в номинации «Лучший сценарий короткометражного фильма», 2013), «Письма куклы» (режиссер Наталья Грофпель; приз за лучший анимационный дебют на фестивале «Кинопроба» в Екатеринбурге, 2016), «Чупакабра» (приз «Человек с киноаппаратом» 36-го Международного фестиваля ВГИКа, 2016; премия «Слово» имени Валентина Черных в номинации «Лучший дипломный сценарий», 2017; 2-е место в конкурсе сценариев «Личное дело» журнала «Искусство кино», 2019).

По сценарию С.Головченко будет снят полнометражный игровой фильм «Чупакабра», в 2018 году получивший субсидию Министерства культуры РФ как фильм режиссера-дебютанта.

Конец августа. Утро. Над холодным Белым морем только что взошло солнце. Прохладно и свежо. С холма виден дом Андрея. Дом выглядит пустым.

Семилетний Андрей стоит на берегу, машинально кидает в море камни. Его руки, как и рукава ветровки, грязные. Из-под шорт видна только что разбитая коленка.

К Андрею вдоль берега бежит облезлая рыжая дворняга. Андрей видит ее, поворачивается к ней.

Собака подбегает к Андрею, обнюхивает край ветровки, чихает. Андрей кидает перед дворнягой камень.

Она нюхает камень, убегает дальше. Андрей подбирает камень, тоже нюхает его, с размаху швыряет в море.

Мать *(за кадром)*. Андрей!

Андрей оборачивается. Недалеко от берега стоит дощатый домик, в дверях которого женщина лет тридцати семи – мать Андрея.

Мать. Есть иди!

Андрей засовывает горсть камней в карман, идет домой.

Кухня небольшая, но светлая. Плита, газовый баллон, тумба. Несколько подвесных шкафчиков и стол. Мать и Андрей стоят у умывальника. Мать резкими движениями намыливает лицо Андрея хозяйственным мылом, Андрей мычит и отплевывается.

Мать. Грязный, как чурка! Все говно собрал?

Андрей. Я упал!

Мать *(сует Андрею кусок мыла)*. Мой руки!

Она подходит к одному из подвесных шкафчиков, открывает его. На дверцу шкафчика наклеен старый

выцветший календарь с изображением корабля. Белые паруса неаккуратно закрашены красным фломастером.

В шкафчике стоит початая бутылка коньяка. Мать достает из-за бутылки аптечку.

Мать. Упал! В интернат отправишься, там тебя быстро ходить научат! (*Выкладывает из аптечки зеленку и вату, достает из кармана спички и сигареты. Накручивает на спичку вату.*) И коленку мой!

Андрей сидит на тумбе, мать мажет ему коленку зеленкой.

Андрей. Щиплет, щиплет, подуй!

Мать. Терпи! Кто из нас мужчина? (*Встает, закуривает, подходит к плите. Спрашивает машинально.)* В чем смысл твоей жизни?

Андрей дует на коленку, трогает ее пальцем.

Мать помешивает манную кашу в жестяной кастрюльке, затягивается.

Мать *(постепенно повышая тон)*. Такой же недоделанный, как твой отец. Кем ты станешь, когда вырастешь, размазня!

Непонятно, к кому она обращается: к Андрею или к каше.

Андрей. Я доделанный!

Мать. Одинаковые оба! Вам бы только пива насосаться и по бабам!

Зажав сигарету между пальцами, она закручивает вентиль на баллоне.

Андрей размазывает слезы вперемешку с зеленкой по лицу.

Мать ставит перед Андреем кастрюльку с кашей, садится напротив.

Мать. Ешь!

Дом Пети. Кухня, утро. В манную кашу опускается ложка. Ложку держит Петя, полноватый мальчик, на год старше Андрея.

В доме Пети светло, просторно и чисто. Вместо умывальника у Пети раковина, в вазе стоят садовые цветы.

Петя ест манку вприкуску с толстым куском белого хлеба. Напротив Пети разлегся на столе хмурый Андрей.

Петя. Да ты не волнуйся. Не всяка собака кусает, которая лает. Моя вон тоже раньше грозилась куда-то отдать.

Андрей. На бокс-то? У тебя хоть отец есть. А она совсем без башки у меня.

Андрей выпрямляется, достает из кармана затертое письмо, разглаживает его на столе. Читает вслух по слогам: «ГУ «Беломорский районный интернат для детей из многодетных и малообеспеченных семей». Уважаемая Мария Александровна! Приглашаем Вас с Вашим сыном, Титовым Андреем Сергеевичем, на собеседование для поступления в Беломорский районный интернат, расположенный по адресу: город Беломорск, улица Алексеевская, дом 4. Зам. директора по воспитательной работе Орлова Татьяна Николаевна».

Пока Андрей читает письмо, Петя тщательно собирает хлебом остатки каши с тарелки. Андрей прерывает чтение, смотрит на Петю.

Петя. Не пропадать же добру. (*Засовывает хлеб в рот, отодвигает тарелку.*) Дай сюда. (*Делает вид, что быстро прочитывает письмо.*) Откуда оно?

Андрей. В тумбочке нашел.

Петя. Когда?

Андрей. Зимой.

Петя отдает письмо Андрею.

Петя. Она тебе что-нибудь про собеседование говорила?

Андрей. Нет.

Петя. Ну и всё! (*Берет тарелку, ставит в раковину. Хлопает Андрея по плечу.*) Пошли лучше. На охоту.

Проржавевший гараж с вывеской «Прием стеклотары». Дверь распахнута, играет радио. Рядом со входом полуразвалившийся стол, над которым наклеен плакатик молодежной рок-группы. Внутри гаража расставлены ящики с разномастными бутылками. Посередине стоит мотоцикл.

Андрей закидывает большую хозяйственную сумку на стол – содержимое сумки звякает и гремит. Петя с пустым пакетом в руке прячется за дверь.

Из-за мотоцикла выглядывает Шамиль – высокий и худой семнадцатилетний чеченец.

Шамиль *(говорит с едва заметным акцентом)*. Да откуда вы их все тащите? Щас. (*Возится с мотоциклом. Андрей машет рукой Пете. Петя исчезает за гаражом. Шамиль подходит к столу, кладет инструменты в ящик, открывает сумку Андрея.*) Много. А другана где посеял?

Андрей. Щас придет.

Шамиль достает из-под стола ящик для бутылок, устанавливает в него бутылки Андрея.

Шамиль. Битая.

Андрей. Где?

Шамиль. Вон, у дна отколото. Не возьму. Такую тоже не возьму. Импортная – не наш формат.

Андрей всматривается в глубь гаража.

Шамиль. Итого двадцать шесть рублей.

В гараже что-то звякает. Андрей быстро переводит взгляд на Шамиля.

Андрей. Двадцать восемь, не гони!

Шамиль *(отсчитывает Андрею деньги)*. Я сказал, двадцать шесть. Считать научись сначала.

Шамиль уносит ящик в глубь гаража. Петя волочит к столу полный пакет бутылок, азартно машет Андрею рукой.

Андрей огибает гараж. Задняя стенка гаража отходит, образуя небольшую щель. Андрей пролезает внутрь.

Нагромождение ящиков со стеклотарой отделяет Андрея от Шамиля, сортирующего бутылки Пети. Андрей наступает на осколки разбитой бутылки, Петя бросает тревожный взгляд в сторону Андрея. Андрей быстро падает на землю.

Из щели в гараже вылетают бутылки, глухо стуча о землю. Андрей собирает бутылки в сумку.

Шамиль составляет ящики один на другой. Петя собирает непринятые бутылки.

Петя. Набрал?

Андрей. Потащили быстрее.

Они поднимают тяжелую сумку, семеня уходят.

Шамиль *(за кадром)*. Эй!

Андрей. Спалились!

Шамиль. Слышьте!

Андрей *(взваливает сумку на Петю)*. Мотай, беру его на себя!

Петя улепетывает. Андрей мнется, убегает в другую сторону.

Шамиль. Деньги! Эй!

Мальчишки разбегаются с пустыря. Шамиль стоит, вытянув перед собой руку с деньгами. Неопределенно взмахивает рукой, разворачивается к гаражу.

День. Андрей сидит на скамейке в саду у Лены – городской пятнадцатилетней девочки. На одну руку Лена положила лопух, другой рукой хлопает по нему. На лопухе остаются маленькие дырочки. Разбитая коленка Лены густо замазана зеленкой.

Андрей. И начали появляться круги на полях. И все, короче, думали, откуда они взялись. Сначала думали, что это их кто-то специально так скосил. Потом приехали ученые, и оказалось, что это инопланетяне. Они, короче, прилетели и оставили такие следы, типа послание. Но у нас такого нету, это только в Америке. Потом стали расшифровывать…

Лена выбрасывает ошметки лопуха.

Лена. Огурец будешь?

Андрей. Давай.

У промышленной бочки, выкрашенной масляной краской в голубой цвет, на лавочке стоят ведра с собранными яблоками и огурцами. Лена поднимает ведро, высыпает огурцы в бочку с водой.

Андрей. А в Апатитах ведьма живет.

Лена. Колдует?

Андрей вылавливает из бочки огурец, кусает его.

Лена. С землей же ешь, потри.

Андрей *(автоматически трет огурец о ветровку)*. Колдует. Там однажды девочка заболела. Ну как девочка? Тетка. Вся черная стала, короче. Ее к ведьме привели, а у нее кот есть. И ведьма говорит, что пусть ее кот укусит и она тогда сразу вылечится. Ну, короче, кот укусил, и она сразу вылечилась.

Лена. Так это, значит, кот колдует, а не бабка.

Андрей *(кусая огурец)*. Ты чё? А кот-то чей?

Лену зовет женский голос.

Лена. Чего?

Лене что-то громко говорят.

Андрей. А я, может, тоже скоро в городе буду жить.

Лена *(отвлекается на Андрея)*. Переезжаете, что ли?

Андрей. Нет, может, в другую школу пойду.

Лене что-то неразборчиво кричат.

Лена. Ладно, щас иду!

Андрей. Можно яблоко взять?

Лена. Хоть все забирай.

Андрей смотрит Лене вслед, затем на ведра с яблоками. Почесывает штанину.

Андрей с карманами, доверху набитыми яблоками, приходит на пустырь – старую поселковую свалку. Петя уже тут, он установил на трухлявом комоде бракованные бутылки и швыряет в них камнями. Видно, что это излюбленное занятие мальчиков: весь пустырь завален битым стеклом разного калибра. Петя замечает Андрея.

Петя. О! Ну что, рассказывай!

Андрей. Ну, ты, короче, убежал, а он за мной поехал. Бегу я, бегу, решил его со следа сбить, стал петлять. Слышу, вроде не едет никто. Смотрю – точно, никого нет. Ну, думаю, отстал. И тут, короче, он из-за поворота на мотоцикле такой «виээээу»! Я думаю, чё делать. А тут клуб стоит. Я там за навесом спрятался, а он мимо проехал. Ну, я пошел к тебе, а он опять едет. И я, короче, через забор в сад перелез. А он что-то заметил. Вот. Я через дырочку смотрю, а он в мою сторону смотрит. Думаю, чё делать. А у меня в кармане камень, я взял и кинул его через забор, подальше. А он подумал, что это я там бегу, и уехал меня догонять.

Петя весь рассказ слушает внимательно, эмоционально сопереживая, но концовка кажется ему неправдоподобной.

Петя *(недоверчиво)*. Ты ври-ври, да не завирайся. Яблоки у тебя откуда?

Андрей. Ты чё, дурак? В саду нарвал. (*Протягивает Пете яблоко.*) Будешь?

Петя берет яблоко, садится на отсыревший матрас, ест.

Андрей с размаху швыряет камень в бутылку.

Андрей и Петя, жуя яблоки, идут по поселку. У Пети на руке висит пустая хозяйственная сумка.

Они проходят мимо цепляющегося за забор и что-то подсипывающего Серого. Андрей пинает в сторону Серого пыль с дороги.

Андрей. Ненавижу пьянь эту.

Слышится звук приближающегося мотора. Андрей и Петя испуганно оборачиваются. Андрей падает в траву на обочину, тянет за собой неторопливого Петю. Мотоцикл останавливается.

Шамиль. Эй, пацан!

Андрей поднимает голову.

Шамиль. Да не ты.

Андрей толкает Петю в бок.

Шамиль. Ты деньги забыл.

Шамиль протягивает тридцать рублей бумажками. Петя вылезает, берет деньги. Шамиль уезжает.

Петя и Андрей идут по пляжу, собирая валяющиеся стеклянные бутылки. Петя собирает живо: быстро и аккуратно составляет бутылки в сумку. Андрей плетется сзади, иногда подбирая те, что не заметил Петя.

У утеса лежит рыжая дворняга. Дворняга чихает. Андрей замечает собаку, садится на корточки, пытается подманить ее яблоком, дворняга убегает.

Петя на ходу подбирает очередную бутылку, звеня, подходит к Андрею.

Петя. Всё, все.

Андрей смотрит на море. Где-то у горизонта над водой торчит ржавый треугольник затонувшей баржи со стеклотарой.

Андрей. К барже попробуем?

Лицо Пети приобретает серьезность.

Андрей и Петя подходят к старенькой дощатой лодке. Обшивка содрана, мотора нет, вместо весла в лодке лежит большая палка.

Андрей бросает недоеденное яблоко в море. Штормит. Андрей наваливается на лодку, пытается столкнуть ее. Петя держит сумку с добычей, наблюдает за Андреем.

Андрей. Да помоги мне!

Петя спешно кладет сумку в лодку, толкает с Андреем. Поднапрягшись, мальчишки спускают лодку на воду, отплывают от берега.

Петя упирается палкой в дно, отталкивает лодку.

Андрей. Шевелись, салага! Дай весло.

Андрей наваливается на палку всем телом, упираясь ею в дно. Лодка дергается, волна заливается через борт.

Петя. Полегче! Не переверни нас.

Андрей. Ты про мотор позвонил?

Петя. Звонил. Папа сказал, что можно подержанный задешево купить.

Андрей. Задешево – это сколько?

Петя. Ну еще десять полных сумок – и хватит. Наверное. (*Оглядывается на затонувшую баржу.*) Эх, с мотором-то совсем другое дело будет!

Андрей. Да… (*Отталкиваясь, видит на дне бутылку из-под пива, пробует достать ее рукой.*) О, смотри чё!

Петя. Что там?

Андрей пытается достать бутылку. Кажется, что она лежит не очень глубоко.

Петя. Да брось ты, все равно так не достанешь.

Андрей. Не пропадать же добру. Лучше подгони немного, не дотягиваюсь.

Петя выравнивает лодку. Лодка становится боком к волнам. Бутылку видно яснее, но и лодку качает сильнее. Андрей задирает рукав, пытается дотянуться до бутылки.

Петя. Андрюх, реально нас и так шатает.

Закатанный рукав намок до плеча, о борт ударяется большая волна, Андрей вываливается из лодки.

Он показывается над поверхностью воды, шумно хватает воздух. Петя смеется.

Петя. Допрыгался? Как водичка? Как куриные окорочка?

Андрей уходит под воду, барахтается, глотает воздух.

Петя. Э, ты чего, здесь же неглубоко.

Андрей захлебывается.

Андрей. Пе… По…

Петя. Ты же плавать умеешь, ты чё! Плыви! (*Хватает палку, тычет ей в Андрея.*) Хватай! Хватай палку!

Андрей захлебывается все больше, Петя обхватывает голову Андрея руками, пытаясь вытянуть его из воды. Лодку сносит и качает. Голова Андрея ускользает из рук Пети. Оттолкнувшись от лодки, Петя бросается в воду. Кое-как удерживает голову Андрея на поверхности.

Петя. По-собачьи плыви! По-собачьи!

Ветрено. Лодку унесло. Андрей и Петя барахтаются по направлению к берегу.

Мокрые Петя и Андрей сидят на берегу. Оба дрожат больше от шока, чем от холода. В море болтается лодка.

Петя. За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь… Может, ее еще прибьет?..

Андрей хмуро встает, идет вдоль берега. Петя понуро плетется за ним.

Андрей идет к двери дома.

Андрей. Это… Я, наверное, сегодня больше не выйду…

Кивает, тянет на себя массивную дверь.

Книжный стеллаж, в который сложено постельное белье. Висящая на вбитых гвоздях одежда. Какая-то посуда и прочие бытовые предметы.

Полумрак большой комнаты разрезает грязный свет оранжевой настольной лампы. Мать сидит в кресле перед телевизором, на тумбочке и на коленях у нее разложены стопки денег. Рукава кофты закатаны, мать сосредоточенно, свистящим шепотом пересчитывает деньги, поглядывая на рябящий экран телевизора, по которому идет передача про чупакабру.

Андрей смотрит то на экран, то на мать.

Голос диктора. …с мордой, как у собаки. Редкие очевидцы так же описывают чупакабру как четвероногое существо, покрытое густыми волосами, с торчащими из боков шипами… В декабре 2013 года в Ставропольском крае случаи обескровливания коз стали встречаться все чаще. Нападения обычно совершались в полнолуние, что подтверждает название чудовища – «козий вампир»…

Андрей хочет пройти дальше, пол скрипит, Андрей застывает в дверном проеме.

Мать отвлекается от своего занятия, оборачивается, видит грязного Андрея, с которого капает вода. Она резко отворачивается, начинает методично собирать деньги в одну стопку.

Мать. Я не могу больше, не могу это терпеть…

Она говорит твердым, уверенным шепотом – тем же, которым считала деньги. Хлопает пачкой собранных денег по стоящей тут же кровати, поворачивается к Андрею, надрывно орет, сгибаясь от крика.

Мать. Я не могу это больше терпеть! (*Переходит обратно на уверенный шепот.)* Всё. Всё. Хватит!

Мать носится по гостиной. Хватает капроновую клетчатую сумку, подбегает к стеллажу, вываливает одежду Андрея, коробки и простыни. Что-то она кидает в сумку, что-то валится на пол. Все бросает, несется к Андрею, хватает его за лицо.

Мать. В глаза мне смотри! В глаза!

Андрей испуганно смотрит в ее глаза.

Мать. Пил? Пил?!

Андрей. Я там утонул…

Мать бросает лицо Андрея, возвращается к сумке, нервно утрамбовывает вещи.

Мать *(свистящим шепотом)*. …споетесь… …недоделанные… это… больше…

Звучно застегивает молнию.

Все это время Андрей стоит, не двигаясь с места.

Мать сует сумку ему в руки, кладет поверх его рук свои. Придвигает лицо вплотную к лицу сына, говорит утробным голосом, смотря куда-то мимо его глаз.

Мать. Катись.

Ветер, накрапывает дождь. Андрей протаскивает сумку в калитку, затаскивает на сгнившие деревянные ступеньки. Из дома доносятся громкие голоса.

Старые обои в доме Серого, на стенах висят пейзажи вперемешку с засаленными плакатиками голых баб и кинозвезд: Арнольд Шварценеггер, Сергей Безруков, Брюс Уиллис. Стол, накрытый липкой клеенчатой скатертью. Небольшой телевизор, покрытый пылью. В одном из углов составлены бутылки из-под алкоголя. За столом сидит компания пьяных мужиков. Курят, громко говорят.

Андрей стоит в дверях. Один из собутыльников замечает его.

Мужик. Те чё, парень?

Андрей. Я к Серому.

Мужик. Слышь, Серый, к тебе гости!

Серый – заросший, в заляпанной майке – копается в маленьком грязном холодильнике, оборачивается на Андрея.

Серый. Чё, какие еще гости? (*Андрею.*) Ты кто?

Компания наблюдает за ними. Серый, вытащив из холодильника бутылку водки, подходит к столу.

Андрей *(настороженно)*. Серый, ты мой отец.

Серый отвинчивает крышку на бутылке, компания ожидает его реакцию. Серый ухмыляется, компания ржет.

Андрей. Меня мать отправила к тебе идти жить. Серый, ты мой отец.

Собутыльники не перестают находить в ситуации элементы комедии. Андрей серьезен.

Серый. Иди сюда.

Андрей проходит в комнату. Серый наливает водку в граненый стакан.

Андрей *(тихо)*. Я тебе не буду мешать пиво сосать. И по бабам шляться. И ты не размазня.

Серый. Отец? (*Ставит стакан перед Андреем.*) А докажи.

Он вызывающе смотрит на Андрея, опершись о край стола. Андрей подходит к столу, смотрит на доверху наполненный стакан. Собутыльники внимательно следят за ним, но не комментируют происходящее.

Андрей берет стакан, водка проливается через край. Андрей подносит стакан к лицу, нюхает водку, стараясь не морщиться. Пригубливает, снова нюхает.

Серый. Ну?

Мужик. Залпом!

Андрей упирается рукой в стену, решительно набирает водку в щеки, пытается проглотить, давится, срывает со стены несколько плакатов, разливая водку, кашляет. Серый с видом победителя наливает себе стакан.

Серый. Не-е, ты не мой сын. (*Выпивает залпом, под улюлюканье собутыльников занюхивает, закусывает.)* Понял? Топай.

Андрей под гогот вылетает из дома.

Стиснув зубы, чтобы не трястись, Андрей стоит перед домом, сжимая в покрасневшей руке содранные плакаты. Запихивает плакаты в карман ветровки. Достает из кармана камни, со злостью швыряет их в дом. Одно из стекол со звоном разлетается. Андрей слышит возмущенные голоса, поспешно уходит, волоча за собой сумку.

Шторм разошелся. Андрей, с покрасневшим носом, забирается в выемку в утесе – маленькую пещеру.

Перед пещерой растет куст. Андрей шлепается на грязную тряпку, разложенную на земле. Выгребает из кармана смятые плакаты, камни, фантики и прочий хлам, снимает с себя мокрую одежду вещи и ботинки. Достает из сумки вещи, напяливает растянутый женский свитер, высмаркивается в простыню.

Ливень не попадает в пещеру, но видно, как куст пригибается под сильными порывами ветра. Андрей, прислонившись к стене пещеры, смотрит на куст.

На берег вынесло много бутылок. Андрей идет по берегу, периодически подтягивая слишком длинные рукава свитера. Из ботинок торчит несколько слоев носков.

На песке валяется недоеденное яблоко. Андрей поднимает его, автоматически трет о свитер, кусает.

Лодку мальчиков вынесло на берег. Доски из обшивки вылетели, об одну из них зацепилась сумка. Андрей снимает сумку, вытряхивает остатки битых бутылок.

На песке лежит дохлая рыжая дворняга. Андрей садится на колени рядом с ней. Трогает шерсть, вытаскивает из бока репейник.

Уже совсем темно. Андрей шарит в темноте в поисках ведра, которое валяется неподалеку. Рядом с его головой вспыхивает снопом оранжевых искр оборвавшийся во время шторма провод.

Андрей резко выпрямляется, настороженно вглядывается в темноту. В сумке белеет клык чупакабры.

Двор у дома Андрея, ночь. Андрей стоит на перевернутом ведре. Ухватившись пальцами за оконную раму, тянет ее на себя. Просовывает сумки в окно, лезет сам. Ведро вылетает из-под ноги Андрея, с грохотом опрокидывается.

Андрей закрывает расшатанное окно, стараясь не звенеть стеклами.

Тучи разошлись, комната Андрея освещена бледным светом луны. Андрей лежит в кровати лицом к стене, ковыряет кусочек обоев.

Дверь в комнату открывается, Андрей замирает. В комнату проходит мать, спотыкается о сумку с вещами, отодвигает ее. Подходит к кровати, ложится на краешек рядом с Андреем. Обнимает Андрея со спины, что-то бубнит, засыпает.

Андрей, замерев, смотрит в стену.

Раннее утро. Через приоткрытую дверь из комнаты Андрея видно мать, которая жарит что-то на небольшой сковородке.

Под кроватью лежит сумка с мертвой собакой.

Андрей придвигает к себе сумку с бельем, достает из нее ком смятых плакатов, разворачивает. Не порван только плакат Филиппа Киркорова. Андрей разглаживает плакат, разглядывает его. Сумка с бельем падает набок.

Мать *(за кадром)*. Иди ешь. Я на смену из-за тебя опоздаю.

Андрей засовывает плакат в карман.

Кухня. Раннее утро. Мать выкладывает жареные макароны на тарелку, ставит на стол перед Андреем. Он осторожно садится, берет вилку, начинает есть. Следит за матерью.

Мать ставит грязную сковородку в раковину, наливает чистящее средство на металлическую мочалку, закуривает, начинает мыть сковородку.

Андрей. Ты меня правда хочешь в интернат отдать?

Мать скоблит сковородку, не реагирует на его слова.

Андрей. Я и тут узнаю, в чем смысл моей жизни. (*Некоторое время смотрит на спину матери. Откладывает вилку.*) Я поел.

Мать не поворачивается к Андрею. Он выскальзывает из-за стола к себе в комнату. Собирается.

Андрей идет к двери с целлофановым пакетом в руке, в котором лежит чупакабра. Останавливается на пороге, мнется. Выходит.

Мать продолжает скоблить сковородку, не убирая тлеющую сигарету изо рта.

Поселковая дорога, утро. Разросшиеся палисадники, выгоревшая трава. Кое-где бегают куры и гуси. Орет петух.

Сад за домом Лены. Утро. Андрей вылавливает из бочки огурец, идет по тропинке в глубь сада. Видит, как Шамиль целует Лену взасос. Андрей сжимает в руке огурец с откусанной попкой.

Андрей обеими руками тянет на себя калитку, растягивая пружину до предела. Разжимает руки. Калитка оглушительно хлопает. Андрей, нарочито громко топая, идет по тропинке.

Лена смотрит в глубь сада. Слышен звук уезжающего мотоцикла. Лена оборачивается на шаги, вздрагивает, видит старательно топающего Андрея.

Лена. О господи, это ты. Слава богу, я уж подумала, бабушка.

Андрей. Если бы я был бабушка, я бы живо этому чурке недоделанному врезал!

Лена. Почему это?

Андрей. Потому!

Лена садится на скамейку.

Лена. Почему?

Андрей. Нипочему!

Лена. Что это у тебя в пакете?

Андрей. Ничего! Чего надо, тебе знать не надо!

Лена. Шапку, что ли, где-то спер?

Андрей. Это чупакабра! Знаешь, что такое? Ничего не знаешь!

Лена. Ладно, ладно. Рассказывай.

Андрей *(постепенно успокаиваясь)*. Ничего не расскажу! Чупакабра волшебная, она может, например, в оборотня превратить! Только надо, чтобы полнолуние было. Потому что она вампир.

Лена. Ты хоть сядь, что ли, что ты носишься как угорелый.

Андрей садится рядом с Леной.

Андрей. А еще, если ты почернел, чупакабра укусит и ты выздоровеешь. А еще она может выпить всю твою кровь.

Лена. Покажи?

Андрей открывает пакет.

Лена. Это мертвая вонючая собака!

Андрей. А ты с чуркой целуешься! Я ему голову оторву!

Лена. А тебе-то какое дело?

Андрей. Никакое мне дело! Большое мне дело!

Лена. А ты знаешь, что чупакабра тебя сожрать может?

Андрей. Не может! Меня не может, это я ее нашел!

Лена с невозмутимым видом скребет разбитую коленку.

Холм на берегу моря, полдень. Лена стоит с лопатой в руках, Андрей ладонями прихлопывает землю на свежевырытой могиле чупакабры. Встает, вытирает руки о ветровку.

Андрей. Теперь надо крест закопать.

Лена. Это же собака, а не человек, чтобы ей кресты ставить.

Андрей. Вообще-то, наверное, всегда речь говорят.

Лена. Ну говори, раз знаешь.

Андрей. Сегодня мы захоронили чупакабру.

Лена. Всё?

Андрей. Сегодня мы захоронили чупакабру. Она теперь перевоплотится. Вечная ей память. (*Начинает тонко выть, пытаясь держать одну высокую ноту и не фальшивить.*) Вечная память, вечная память. (*Лене.*) Тоже пой.

Андрей и Лена *(вместе поют)*. Вечная память, вечная память, вечная память, вечная память…

Дом Андрея. Кухня. На дверцу подвесного шкафчика наклеен календарь с кораблем, белые паруса которого неаккуратно закрашены красным фломастером.

Андрей прикладывает плакат Филиппа Киркорова к дверце соседнего шкафчика. Оценивающе смотрит, убирает плакат обратно в карман.

Андрей залезает в щель в задней стенке гаража. Внутри гаража темно и пыльно. Андрей спотыкается о ящик с бутылками, замирает. Подходит к полуразвалившемуся столу, выдвигает ящик с инструментами Шамиля.

Перед поселковым магазином. Андрей стоит в засаде в кустах. К магазину подъезжает Шамиль, заходит внутрь. Андрей вылезает из засады, нагнувшись, пробирается к мотоциклу. Накидывает гаечный ключ на болт, пытается открутить его. Болт не двигается. Андрей всем телом наваливается на ключ, ключ срывается.

Андрей хватает валяющийся неподалеку булыжник и начинает отчаянно колотить им по выхлопу. Булыжник скользит, не нанося выхлопу повреждений. Андрей смотрит на магазин.

В окне видно, как Шамиль расплачивается у кассы. Андрей хватает руками цепь, пытается сорвать ее. Смотрит на большую переднюю фару.

Шамиль выходит из магазина, видит разбитую фару и лежащий на сиденье булыжник. Берет фару, ругаясь, озирается в поисках злоумышленника.

Андрей наблюдает из засады. Шамиль сбрасывает булыжник с сиденья, газует.

Палисадник перед домом Пети густо засажен ухоженными пионами. Андрей стоит на лавочке, засунув голову в распахнутое окно. Смотрит в гостиную с возвышающимся посередине телевизором.

Андрей. Петя! Петя!

В гостиную суетливо входит Петя, подходит к окну.

Петя *(шепотом)*. Не ори ты! Ты чего здесь-то прилез? Мама увидит – вообще убьет.

Андрей *(шепотом)*. А чё?

Петя. Говорит, что ты на меня плохо влияешь. Типа с кем поведешься, от того и наберешься. Сын алкоголиков…

Андрей. Понятно. На охоту пошли?

Петя. Да я наказан после вчерашнего!

Андрей. Ну и что? Там лодку вынесло, надо же починить. У тебя есть инструменты?

Петя. Говорю ведь, мне из дому выходить нельзя. Давай лучше попозже зайди. Может, к вечеру выпустит.

Андрей срывает большой пион, протягивает Пете, произносит первую часть игры.

Андрей *(весело)*. «Дарю тебе цветочек – от сердца и от почек!»

Петя не хочет продолжать – не выполняет свою часть игры.

Петя. Ты чё цветы ломаешь! Дикий, что ли?

Андрей все равно надеется развеселить Петю, продолжает игру: отдергивает руку с пионом, прижимает его к своему сердцу. Но, увидев, что Петя раздражен, завершает игру обычным голосом.

Андрей. Ну-ну, я репетирую.

Нюхает пион.

На берегу моря ветрено. С холма виден дом Андрея. Рядом с опрокинутым ведром болтается оборванный провод. Дом выглядит пустым.

Андрей кладет на могилу чупакабры пион и яблоко. Съедает принесенное яблоко, сует руку в карман, вытаскивает плакат Филиппа Киркорова и грязное слипшееся письмо из интерната. Аккуратно расправляет и разглаживает письмо на коленке.

У дома Серого. Андрей вытаскивает из рассохшейся рамы осколок разбитого стекла.

Серый сидит перед экраном телевизора.

Голос диктора. …новая волна нападений чупакабры поднялась в 2011 году в Нижегородской и Киевской областях. Сообщения о нападении на человека…

Лена *(за кадром).* Ты чё там делаешь?

Андрей вздрагивает, оборачивается, видит Лену. Отходит от окна.

Андрей. А ты чё здесь делаешь!

Лена чешет покусанную комарами ногу.

Лена. Гуляю. Скучно.

Андрей *(уходя).* Телевизор смотри.

Лена. Тут два канала ловит, все в крапинку.

Лена и Андрей идут по поселку, грызут семечки.

Андрей. А еще там стоит пирамида Хеопса, самая большая. Их три всего. И они на самом деле не пирамиды, а космические корабли. Ну ракеты, на которых инопланетяне летают. То есть те две – настоящие, а Хеопс – ракета.

Лена. Привет.

Андрей и Лена останавливаются. У дороги стоит мотоцикл Шамиля, рядом и сам Шамиль.

Шамиль. Привет. Я сейчас в Шижню по-быстрому. Поедешь?

Лена. Поеду.

Лена садится позади Шамиля. Андрей видит новую фару, Шамиль громко заводит мотоцикл.

Андрей. Он тебя не любит!

Лена. Да что ты понимаешь!

Шамиль газует и уезжает.

Андрей *(кричит).* Ему только пива насосаться и по бабам!

Он стоит в облаке пыли, от злости пинает в сторону Шамиля пыль с дороги.

Андрей тихо заходит в прихожую, видит мать.

Она стоит на залитой солнцем кухне, облокотившись на тумбу. Курит, разговаривает по телефону спокойным, мягким голосом.

Мать. Да, да, спасибо. Он у меня умный. Тихий, читать любит. Да, читает. И считать. (*Царапает указательным пальцем след красного фломастера на выцветшем календаре.)* Да. Общительный, неконфликтный, дружит со всеми. А? Нет, что вы, никаких привычек. (*Тушит сигарету, бросает окурок в мусорное ведро.*) Да, понятно. Да. Знаете, в четверг я целый день на работе, давайте мы лучше в пятницу подойдем? (*От недопогашенного окурка начинает гореть мусор в ведре; мать пытается затоптать огонь ногой.*) Да, знаю.

Заливает огонь кипятком, плюет в дымящееся мусорное ведро.

Андрей выскальзывает на улицу. Мать вглядывается в полумрак прихожей.

Палисадник перед домом Пети. Петя и Андрей сидят под окном на лавочке. Петя пытается открыть жестяную банку из-под чая, Андрей нервничает.

Андрей. В четверг у нее смена. Когда пятница?

Петя. Сегодня среда. Вроде.

Андрей. Значит: четверг, пятница. Открывай уже, чё ты там возишься!

Петя. Мы же на мотор копили…

Андрей. Какой мотор! Ты понимаешь?

Петя. А съездить лучше с мамой. На машине. Она все равно поедет папу встречать, когда он приедет…

Андрей. Она меня в интернат отдаст! В чем смысл твоей жизни, размазня жирная!

Банка открывается, Петя вытряхивает из нее деньги. Андрей перекладывает деньги в целлофановый пакетик.

Петя. Кто так обзывается, тот сам так называется.

Андрей. Не хватит. Пошли на охоту!

Петя сердито смотрит на Андрея, закрывает банку.

Петя. Может, правильно она тебя сдать хочет?

Андрей. Что?

Петя. Ты злой все время, как собака. Целыми днями гуляешь, совсем ей не помогаешь. По работе и награда.

Андрей. Как же я ей помогу?

Петя. Как «как»? Посуду ты, например, когда в последний раз мыл?

Андрей. Не знаю. Она не говорила.

Петя. А вот в интернате посуду мыть не надо. На подносы просто всё складываешь, и всё. И подметать не надо. Там уборщицы подметают. И пыль тоже.

Андрей. Ты мне вообще-то друг или сундук?

Петя. Я тебя вообще-то на год старше, понял!

Петя встает, громко ставит банку из-под чая на окно.

У гаража стоит уазик-«буханка». Андрей и Петя тащат доверху набитую бутылками сумку к пункту приема стеклотары. Шамиль устанавливает ящики с бутылками в кузов.

Водитель. Откуда вы это столько бутылок набрали?

Шамиль. Это я про них говорил.

Водитель. Щас разберемся, что они тут принесли!

Он берет сумку, вместе с Петей идет к гаражу разбирать бутылки.

Андрей стоит около уазика, мрачно следит за Шамилем. Шамиль ставит очередной ящик в кузов.

Шамиль. Мелкий, ты мне фару кокнул?

Андрей молчит, смотрит на Шамиля исподлобья. Шамиль некоторое время стоит, ожидая ответа. Не дождавшись, возвращается к своей работе.

Водитель отсчитывает Пете деньги.

Водитель. И мытые все. Приятно иметь с вами дело!

Андрей и Петя уходят от гаража. Петя ссыпает деньги в пакетик Андрея.

Петя. Тридцать восемь.

Андрей останавливается, идет обратно.

Петя. Он же всё в машину вытащил!

Водитель расплачивается с Шамилем. Петя прячется за дверью.

Андрей залезает в глубь уазика, лихорадочно перекладывая бутылки из ящиков в сумку. Водитель садится в машину, заводит мотор.

Петя *(шепотом).* Андрюх! Андрюх!

Шамиль захлопывает кузов, уазик уезжает.

Из кузова слышны грохот и звуки бьющегося стекла. Уазик съезжает на обочину и останавливается. Водитель вылезает из кабины, открывает двери кузова.

Андрей стоит в куче битых бутылок и перевернутых ящиков, швыряет очередную бутылку об пол.

Водитель. Ты чего, ублюдок, творишь!

Водитель запрыгивает в кузов, пинком вышвыривает Андрея из машины. Андрей поднимает с асфальта осколок бутылки, выставляет его перед собой. Водитель пытается схватить Андрея за ухо, но тот рычит и размахивает осколком.

Водитель. А ну иди сюда! Я тебя, гаденыш малолетний…

Водителю удается вцепиться в ухо Андрея, Андрей режет руку водителя боевым осколком.

Водитель. Ах ты мразь! Убью!

Он делает несколько шагов по направлению к Андрею. Андрей, пятясь, отбегает, не переставая рычать. Водитель закрывает кузов, плюет на асфальт.

Водитель. Гаденыш.

Он залезает в кабину, громко хлопает дверью. Уазик уезжает.

Злющий Андрей с покрасневшим ухом идет по обочине, размазывая слезы по грязному лицу.

Дорога проходит через село. На обочине, перед домами, стоят табуретки с продуктовыми весами и тазики с выставленным товаром. Андрей хватает из тазика спелые груши, запихивает в карманы.

Андрей стоит у ограды недавно отреставрированной церкви, задрав голову, смотрит на стенд с расписанием богослужений и мероприятий. Шепотом читает по слогам непонятные слова.

Его замечает бабка, несущая от колодца два ведра с водой.

Бабка *(кричит).* Ты чё там делаешь?

Андрей оборачивается на голос.

Бабка. А ну пошел оттудова!

Андрей не двигается с места. Бабка ставит ведра на землю, меняет направление движения. Взмахивая рукой, стремительно приближается к Андрею.

Бабка. А ну пошел, пошел отсюдова! Развелось паршивцев! Все шишечки порастаскали!

Андрей пинает стенд, убегает.

Солнце садится за полосу леса. Андрей идет по обочине.

Мимо него шумно проезжает грузовик, за ним на велосипеде едет Лена. На руле велосипеда висит тряпочная авоська, видимо, с батонами.

Лена по инерции проезжает чуть вперед, тормозит.

Лена. А я еду, думаю, ты, не ты… До тебя не доорешься.

Андрей на секунду останавливается, видит Лену, проходит мимо.

Лена. Ты как здесь оказался? (*Начинает медленно нарезать круги вокруг Андрея.*) Алё, связь доходит? Ты чё здесь делаешь?

Андрей. Гуляю.

Лена. И давно ты тут «гуляешь»? Ты чего молчишь-то?

Андрей достает грушу, начинает есть.

Лена. Обиделся, что ли? На обиженных воду возят. И волки в лесу какают.

Андрей прыскает, тут же делает вид, что чавкает грушей.

Лена. Чё чавкаешь? Пешочком дойдешь?

Она продолжает кружить вокруг идущего по обочине Андрея.

Андрей и Лена сидят у развалин советского амбара недалеко от дороги.

Андрей отрывает кусок хлеба, засовывает в рот. Лена жует грушу.

Лена. Любовь, она, понимаешь… Не у всех настоящая.

Андрей тянется за бутылкой молока. Лена открывает бутылку, подает Андрею. Андрей отпивает, морщится.

Андрей. Оно стухло, по-моему.

Лена. Дурак, это же козье молоко. У меня им бабушка типа лечится.

Андрей завинчивает бутылку, протягивает Лене конфету. Лена отрицательно качает головой, Андрей засовывает конфету в рот.

Лена. Вот, бывает, любишь кого-нибудь, а он тебя не любит. Или наоборот. Тебя кто-нибудь любит, а он тебе вообще не нравится. (*Отпивает козье молоко, морщится.*) Был один парень. Рома. Я его реально любила. Гуляли с ним, цветы дарил даже. А потом взял ни с того ни с сего и к Аньке ушел из параллельного.

Лена вздыхает, кусает грушу. По дороге проезжает автобус.

Андрей. Это до района?

Лена. Ага, наверное.

Андрей. Последний?

Лена выбрасывает огрызок.

Лена. Ну так уже полдевятого вообще-то.

Уныло ковыряет разбитую коленку.

Андрей. Мой настоящий отец – Киркоров.

Лена. У тебя язык синий.

Андрей. Он раньше в нашем клубе пел, а мама на дискотеки ходила. И они с мамой на концерте познакомились. А потом клуб закрыли ремонтировать, и он уехал дальше концерты давать. Я, как он, поэтому умею петь. (*Вскакивает.*) Хочешь спою! (*Серьезно и сосредоточенно начинает завывать так же тонко и фальшиво, как на захоронении чупакабры.*) «Отчего так в Росси-и-и березы шумят!.. Отчего белостоо-о-льные всё-ё-ё понима-а-ают!..»

Лена прыскает.

Андрей на ходу спрыгивает с велосипеда у дома Пети. Лена тормозит.

Андрей. Я дальше сам дойду. Езжай.

Палисадник перед домом Пети. По телевизору в комнате идут мультики. Андрей стоит под окном.

Андрей. Где у тебя инструменты лежат?

Петя высовывается из окна в палисадник.

Петя. Ну ты, блин, даешь! Я уже думал к матери твоей идти. Рассказывай давай!

Андрей. Меня хотели на органы продать.

Пустырь. Андрей и Петя сидят на отсыревшем матрасе. Андрей копается в ящике с инструментами.

Андрей. Это Шамиль все подстроил. Они сообщники. Похитили меня и увезли.

Петя. Да, это он тебя закрыл! Я сам видел.

Андрей. Они в бутылках органы консервируют. Привезли меня к себе, а я им бутылкой по башкам надавал и убежал. (*Достает из кармана боевой осколок бутылки.*) Вон, видел? Кровь.

Петя завороженно рассматривает осколок.

Андрей. Это улика! Его за это в тюрьму посадят.

Петю кто-то зовет.

Петя. Ну все, капец. Мама ищет. Теперь точно пока. (*Суетливо уходит, разворачиваясь на ходу.*) Эти не потеряй, это папины!

Андрей. Ага.

Большую комнату в доме Андрея освещает полоса желтого света, падающего из кухни.

Андрей стоит перед низенькой тумбочкой матери. Достает сверток с деньгами, начинает разворачивать несколько слоев затертых целлофановых пакетиков.

Тяжело хлопает входная дверь, слышатся шаги матери в прихожей.

Андрей быстро запихивает деньги обратно в пакеты, закрывает тумбочку.

Мать проходит мимо дверей, ненадолго заслоняя собой полосу желтого света. Скрипит дверца подвесного шкафчика, что-то звякает. Мать разговаривает вполголоса.

Мать *(за кадром).* Какие паруса. Одна, блин, баржа моталась туда-сюда со стеклотарой. И та затонула.

Дверца шкафчика скрипит второй раз. Андрей хватает пульт, успевает включить телевизор.

Мать заходит в комнату. Лицо у нее красное, движения резкие и властные.

Андрей стоит у кровати с пультом от телевизора. Переключает канал.

Мать снимает пальто, бросает на спинку кресла, включает верхний свет. Тусклая лампа несколько раз мигает, но загорается.

Мать. Где шлялся весь день? Опять по соседям шатался, голодными глазами смотрел? Дома-то не жрешь.

Андрей осторожно садится на кровать, включает телевизор чуть громче.

Мать садится в кресло, начинает выкладывать из карманов на тумбочку сигареты, зажигалки, спички, ключи и прочую мелочь.

Мать. Что, нравятся казенные харчи? Ты посмотри на себя. Совсем скатился.

Непонятно, к кому она обращается: к Андрею или к прочей мелочи.

Картинку на экране телевизора почти невозможно разглядеть из-за помех. Андрей бдительно следит за действиями матери: она закатывает рукав, открывает тумбочку.

Андрей резко переводит взгляд на экран телевизора, начинает переключать каналы – делает вид, что смотрит телевизор. Мать долго молча смотрит на него.

Андрей не выдерживает, отрывает взгляд от экрана, смотрит на мать и на разворошенный сверток в ее руке.

Андрей. Чё?

Мать *(шипя)*. Я те щас дам «чё»!

Мать порывается дать Андрею подзатыльник, Андрей уклоняется, зажимается в угол кровати.

Мать. Еще чёкает мне тут! (*Подходит к кровати, протягивает руку.*) Дай сюда!

Андрей вцепился в пульт мертвой хваткой.

Мать с трудом вырывает пульт из рук Андрея, за ухо стаскивает сына с кровати, лупит этим же пультом.

Мать. Деньги тащишь, гад? Для тебя же коплю, а ты из своего дома крысятничаешь? Я те дам, пьянь!

Андрей вырывается, отбегает к стене.

Андрей. Не воровал я ничего! Не воровал я ничего!

Мать *(властно)*. Подойди сюда!

Андрей. Зачем?

Мать. Подойди сюда, я сказала!

Андрей. Не пойду!

Мать бросается за Андреем, он выбегает из комнаты, переворачивая все на своем пути.

Ночь. Андрей руками роет землю на могиле чупакабры, вытирая набегающие слезы. Вытаскивает чупакабру, отряхивает ее. Закатывает рукав ветровки, царапает себе руку клыками. Держа руку в пасти чупакабры, сидит на холме, запрокинув голову.

Андрей *(икая и всхлипывая)*. Полнолуние выйдет. Стану оборотнем. Сожру всех.

Раннее утро. Андрей спит на разрытой могиле, рядом лежит чупакабра.

С холма виден дом Андрея. Дом выглядит пустым.

Андрей с капроновой клетчатой сумкой в руках долго стоит на пустой автобусной остановке.

Автовокзал. Жарко светит белое солнце. Из автобуса, толкаясь, выходят раскрасневшиеся пассажиры. Толпа выносит растерявшегося Андрея на остановку.

Табличка: «Беломорск».

Районный рынок. Андрей стоит у вендингового автомата, увлеченно управляет клешней. Клешня не захватывает игрушку, Андрей пинает автомат.

Андрей стоит напротив мясного прилавка, смотрит на висящие свиные туши и головы.

Продавец. Тебе чё, парень?

Андрей. Где у вас интернат?

Полупустой троллейбус подходит к остановке. Люди заходят в салон.

Андрей в троллейбусе. Смотрит в окно на автоматический рекламный щит с шумно меняющейся рекламой, пьет лимонад из большой пластиковой бутылки. Лимонад оставляет над его губами ядовито-оранжевые «усы».

Кондуктор. Алексеевская. Кто? Следующая.

Андрей с затертым письмом в руке стоит на крыльце длинного, больничного цвета здания, обсаженного высокими елями.

Табличка: «Беломорский районный интернат для детей из многодетных и малообеспеченных семей».

Андрей смотрит на табличку, потом в письмо, потом снова на табличку. Складывает письмо, засовывает в карман. Задирает рукав ветровки, чешет свежий укус чупакабры.

На крыльцо выходит мрачный иссохший мужчина в белом халате с аккордеоном на груди. Закуривает, бросает взгляд на Андрея.

Андрей заходит внутрь.

Андрей проходит в кабинет директора, садится рядом с директорским столом. Директор варит кофе.

Андрей. Вы директор?

Тот отрывается от кофеварки, смотрит на Андрея.

Директор. Ну? Чего натворил?

Андрей. Я Андрей Титов. Я не знаю, кем я стану, когда вырасту. И читать я не умею, и считать тоже не умею. И я не дружу ни с кем совсем, у меня только враги. Вы меня не берите в интернат ни в коем случае. Я совсем от рук отбился. Я размазня недоделанная. Я конфликтный. Я ногти на ногах грызу!

Директор. Так. Ты из какой группы?

Андрей. Я не из группы, я Андрей Титов.

Директор. Ты чего хотел, Андрей?

Андрей. Хотите взятку взять тогда?

Андрей вытаскивает из сумки початую бутылку коньяка, стопку десятирублевых купюр и палку вареной колбасы.

Андрей. Да вы не волнуйтесь, это коррупция! Взятки все дают. Вы телевизор смотрели?

Директор. Тебя кто сюда впустил?

Андрей. У меня еще двадцать рублей есть, но мне еще до дома доехать надо.

Директор выходит из-за стола, берет Андрея за руку.

Директор. Так, а ну-ка пошли.

Андрей вырывается, отбегает к стене.

Андрей. Зачем?

Директор. Пошли, я говорю!

Андрей. Не пойду!

Андрей толкает директора, хватает колбасу и, опрокидывая стулья, выбегает из кабинета.

Андрей стоит у огороженной площадки для гуляния, осматривается. По площадке носится коротко стриженный пацан, чуть старше Андрея. Видит Андрея, подходит.

Пацан. Это чё у тебя, колбаса?

Андрей. Ты здесь живешь?

Пацан. Живу.

Андрей. А правда, что вы посуду не моете, а на подносы складываете?

Пацан. Кто дежурный, тот и счищает.

Андрей. А полы уборщица моет?

Пацан. Ну да.

Андрей. А вас всех так стригут?

Пацан. Те чё надо?

Андрей. Ты здесь почему живешь?

Пацан. Потому!

Андрей. Тоже не знал, кем станешь, когда вырастешь?

Пацан. Иди в жопу!

Уходит.

Андрей *(кричит).* В чем смысл твоей жизни, урод?

Андрей вытаскивает из кармана камни, швыряет их в окно интерната. Пацан берет с земли камень, присоединяется к Андрею. В окна интерната летит град камней.

Андрей выходит из автобуса идет от остановки в поле – напролом, спотыкаясь в разросшейся траве.

Андрей лезет под кровать, достает из-под нее ящик с инструментами. Вытаскивает пакет с чупакаброй.

Андрей. Перевоплощайся быстрее, а то воняешь.

Запихивает чупакабру подальше.

Палисадник перед домом Пети. Лена играет в Game Boy, облокотившись на лавочку.

Лена. О, привет.

Андрей. О, а ты чё здесь делаешь?

Ставит на лавочку ящик с инструментами, заглядывает в окно.

Лена. Я с бабушкой. За компанию. Тетя Наташа в Беломорск собралась, бабушка просит ее захватить.

Андрей. А Петя где?

Лена. Собирается.

Андрей. Куда?

Лена. Ты дурак? В Беломорск. А ты разве с ними не едешь?

Андрей. Чего! Чё я там забыл?

Лена. Не кричи. Откуда я знаю?

Андрей подтягивается на руках, лезет в окно.

Андрей *(кричит).* Петя!

Лена выключает игру, косится на Андрея.

Лена. Ты куда заперся!

Андрей спрыгивает в гостиную. Лена замечает царапины на его руке.

Лена. Что это у тебя?

Андрей. Меня чупакабра укусила.

Лена. Мы же ее похоронили.

Андрей. Она перевоплотилась ночью и укусила. Теперь я тоже стану чупакаброй. Дай инструменты!

Лена подает Андрею ящик. Андрей скрывается в доме. Лена возвращается к игре.

Лена. Вот псих.

Андрей заходит на кухню, открывает большую кастрюлю начищенной картошки.

Андрей *(кричит).* Петр!

Достает сырую картофелину, кусает, кладет обратно. Идет к выходу, натыкается на Петю. Петя в рубашке и глаженых брюках.

Петя. Ты где шатался, я тебя искал целый день!

Андрей. Это я тебя тут ищу! Ты чё намылился-то?

Петя подходит к плите, берет чайник, наливает в него воды из-под крана, ставит на огонь.

Петя. Прикинь, мама сегодня в район съездить решила! Через два дня папа приезжает, надо накупить всего.

Андрей. Круто! Поздно вернешься? А то там с лодкой полдня возиться точно.

Петя. Успеем, мы же туда-обратно. Я ее уломал тебя взять, типа чтобы ты помогал. Мы ей поможем сумки потаскать по-быстрому, а потом она в гости поедет, а мы в твой интернат.

Андрей. Я буду вам сумки таскать, а лодка сама починится?

Петя. Папа же приедет, поможет! А, верни инструменты, а то надо обратно убрать, пока никто не заметил.

Андрей. С чего ты вообще решил, что я поеду!

Петя заканчивает возиться с чайником, смотрит на Андрея.

Петя. Ты чё? Вчера мне все мозги прочистил! Я ее часа четыре, наверное, уговаривал, чтобы она тебя взяла! Знаешь, сколько картошки начистил!

Андрей. А я что, просил тебя уговаривать? Благодетель тут!

Петя. Ты что, не понял? Мы же на мотор сэкономим. А если поможем, то она, может, еще на карманные расходы даст.

Андрей. Забирай свои уродские инструменты, и лодку я сам починю, я ее нашел, без тебя и без папы твоего!

Андрей звякает о стол мелочью в измятом целлофановом пакетике. Петя подходит к столу.

Петя. Это же были наши общие! Даешь тебе палец, а ты руку откусишь! Это вообще воровство!

Андрей. Тряпка! Толку от тебя никакого! Ты посмотри, куда ты скатился!

Петя. Ты сам-то куда скатился! Мы столько копили, а ты все просрал! (*Швыряет пакетик в Андрея, промахивается; кричит все громче.*) Носишься со своей чупакаброй воняющей! Собакой сгнившей! Дебил!

Андрей *(тихо)*. Ты чё, тупой?

Петя. Сам, блин, ты, как чупакабра! Рычишь на всех, щас набросишься и сожрешь! И мать свою тоже довел уже до белого каления! Всех довел! До каления!

Андрей уходит из кухни. Петя идет за ним.

Андрей выпрыгивает из окна.

Андрей *(вопит)*. На обиженных волки срут!

Петя. Это на тебя срут!

Лена. Вы нормальные?

Андрей *(Лене)*. Трепло!

Андрей вешает плакат Филиппа Киркорова на рассохшуюся раму, пригвождает его с помощью боевого осколка бутылки.

Андрей на кухне у себя дома. Заливает укус зеленкой. Упаковывает чупакабру в несколько пакетов.

Андрей включает настольную лампу в комнате, садится перед тумбочкой матери, открывает ее. Прячет в тумбочке чупакабру, закрывает дверцу. Достает письмо из интерната, разглаживает его.

В прихожей сумрачно. Из кухни доносятся грохот посуды и плеск воды. Мать разувается, проходит по коридору к кухне, облокачивается о дверной косяк. Спокойным взглядом оглядывает кухню.

На полу лужи воды. Все полки открыты, их содержимое свалено в железную ванну и залито горячей водой. Мокрый Андрей, весь в пене, моет трехлитровую банку.

Прямо перед лицом матери распахнута дверца подвесного шкафчика, к которой приклеено письмо из интерната. Мать указательным пальцем царапает письмо, давит на дверцу, закрывая ее. Дверца громко скрипит, оглушительно хлопает.

Андрей вскакивает, видит мать.

Андрей. Ты не волнуйся, я потом пол тоже вымою! И пыль тоже вытру.

Палец матери все еще упирается в письмо. Мать смотрит на Андрея, обращается к нему с каменным голосом.

Мать. Андрей, это что?

Оглушенный Андрей смотрит на нее.

Андрей. Письмо.

Мать. Зачем ты его тут повесил?

Андрей хочет что-то ответить, но у него начинают дрожать губы. Слезы катятся из широко открытых, неморгающих глаз. И без того мокрый Андрей ставит на пол недомытую банку, проходит мимо матери, выходит из дома.

Мать. Андрей!

Андрей с ведром проржавевших инструментов сидит у лодки, терпеливо пытается вставить вылетевшие доски на место. Рассохшиеся, они не поддаются. Одна доска выскакивает из паза, больно бьет Андрея по ноге. Он со злостью пинает доску ногой. Доска вылетает больше. Он пинает еще и еще.

Андрей идет по поселку. Резко останавливается, разворачивается, идет в другую сторону.

Андрей сидит у мотоцикла Шамиля перед поселковым магазином, старательно пилит ножовкой цепь.

Мужик *(за кадром)*. Ты чё это делаешь, говнюк?

Андрей оборачивается. Над ним стоит мужик. Хватает Андрея за шкирку, поднимает.

Мужик. Пилишь?

Выхватывает у Андрея ножовку. Андрей брыкается, но вырваться не может.

Андрей *(зло)*. Пусти! Пусти!

Мужик. Брыкаешься, гаденыш?

Хватает Андрея за ухо, лупит. Из магазина выходит Шамиль, за ним Лена.

Лена. Ой! Андрей!

Мужик *(Шамилю)*. Твой мотоцикл, парень? Цепь спилить хотел! Прикинь, а?

Шамиль. Оставь его в покое!

Мужик. А я поймал! А за это что? За это денежка полагается.

Шамиль. Оставь его в покое, я сказал!

Шамиль подходит к мужику, хватает его за руку, Андрей вырывается.

Андрей. Не пилил я ничего! Не пилил я ничего!

Мужик вырывает руку.

Мужик. Это чё? Тоже отсыпать, что ли? (*Сплевывает.*) Чурка.

Шамиль бросается в драку, но мужик сильнее его. Лена кидается на подмогу Шамилю. На крыльцо магазина выходит продавщица.

Продавщица. Чего устроили мне тут! Щас полицию вызову!

Мужик и Шамиль с остервенением дерутся.

Шамиль, весь в кровоподтеках, с грязным лицом, растекшейся под носом кровью, ведет Андрея домой. Грозно вышагивает впереди. Андрей плетется за ним.

Шамиль. Надо думать, прежде чем делать! Они в этом состоянии вообще невменяемые. А если бы этот алкаш тебя пришиб?

Андрей молчит.

Шамиль. Скажу твоей матери, чтоб прописала тебе как следует. Будешь думать в следующий раз.

Андрей. Сам пропиши.

Порыв сильного ветра. Андрей наталкивается на спину внезапно остановившегося Шамиля.

С холма виден дом Андрея. Дом горит. Андрей слышит шум, видит зарево пожара.

Андрей. Чупакабра.

Срывается с ног.

Дом Андрея со стороны моря. Он как будто возвышается над кромкой воды. Все пространство пронизано коричневатым светом огня. Пламя пожара холодное.

Сбегается народ. Крики, сутолока. Какие-то спасенные вещи свалены в кучи. Андрей бегает по пожару, ищет мать, бросается в горящий дом.

Матери нигде нет. Андрей пробирается через горящую прихожую, затем через кухню в большую комнату. Андрей кашляет, видит горящую тумбочку матери.

Андрей пытается заглянуть к себе в комнату, но та полностью охвачена пламенем.

Он возвращается, открывает горящую дверцу тумбочки, вытаскивает сверток с чупакаброй. Пытается подняться и пойти к двери, но теряет сознание.

Крыша дома обваливается. Люди мечутся, кто-то выливает на стену дома ведро воды.

К дому сбегается все больше народу. Среди них Шамиль и Лена.

Лена. А где Андрей? Где Андрей?

Шамиль кидается в дом.

Шамиль хватает вцепившегося в чупакабру Андрея, выбегает из дома.

Шамиль кладет Андрея на землю, в доме взрывается газовый баллон.

Кого-то придавило обломком – люди кидаются на помощь.

Андрей приходит в себя, открывает глаза, вскакивает, начинает метаться по пожару, пытаясь найти мать. Никто не задерживает своего внимания на шныряющем туда-сюда Андрее. Здание рушится. Андрей выбегает к морю.

Темно, сильный ветер. Андрей бежит прочь от пожара, натыкается на лодку. Бросает в нее чупакабру, пытается столкнуть лодку в море. Наваливается изо всех сил. Лодка не двигается с места.

Вместе с Андреем лодку толкает мать.

Лодка сходит на воду. Андрей залезает в лодку, видит, как мать отталкивает ее от берега.

Андрей, прижимая к себе обгоревшую чупакабру, отплывает от берега все дальше. Лодку качает. Андрей нервно всхлипывает. Мать стоит на берегу, смотрит на уплывающего Андрея. Дом догорает, сквозь ветер слабо слышна сирена пожарной машины.

Утро. Лодка плывет по спокойному чистому морю. Лицо и руки Андрея в саже и разводах от слез. На носу лодки, высунув язык и часто дыша, сидит рыжая дворняга.

Павел Пряжко

ГОРЬКИЙ АЭРОПОРТ

Публикуется с сохранением авторской пунктуации.

Наталья (63 года) находится в зале ожидания повышенного комфорта. Задумчиво склонила голову к лэптопу.

Решила. Вызывает по скайпу младшую дочь.

Вызов состоялся.

н. Таня слышишь?
т. Да мама слышу.
н. Я может тебя отвлекаю? Может иди к детям Таня?
т. А нет нет. щас я повернусь
н. Поела Машенька покормила?
т. Да поела, усядусь
н. Ты
т. Ну вот
н. Видишь меня?
т. Да мама! поела Маша.
н. А. С Игорем она?
т. Да, с Игорем.
н. А Тимоша где?
т. Тимоша на диване тоже.
н. Так ты может иди к семье Таня?
т. А нет нет.
н. Ты Маше сливаешь воду два раза или один?
т. Когда мясо варю?
н. Да.
т. Сейчас один раз
н. Нет, ты сливай два раза.
т. Я так и делаю, так и делаю.
н. Ты сливай два раза потому что это как Катька наша думала что это белок
т. Хех
н. Это антибиотики
т. Так я знаю. Просто эта, та свинина что Игорю Андрей привез.

н. А.

т. А так я сливаю конечно, я два раза сливаю все время.

н. И правильно. А то Катька сливала один раз

т. Нет, я сливаю два раза всегда. Если с рынка если я не очень знаю мясо.

н. Ну правильно. Ты вот правильно делаешь.

т. А она один раз сливала?

н. Один. Я ей потом объяснила что это никакой не белок

т. Я б ей сказала чево она не спросит?

н. Так я ей сказала что пичкают всяким.

т. Ну конечно.

н. А Игорь выходной сегодня у него?

т. Да мама.

н. Так может иди к детям, мы что, найду я чем заняться тут господи.

т. Да нет все нормально.

н. Он наверное уставший Игорь

т. Уставший да.

н. Завтра работает?

т. Нет, завтра собирается Андрей приехать к нам.

н. Так ты приготовь что-нибудь нельзя

т. Мам ну конечно я приготовлю

н. Обязательно.

т. Ну конечно не будут же голодные сидеть ну.

н. К тому что не ты Таня, в общем говорю, людей нельзя. Приготовь мяска обязательно.

т. Найду я что приготовить мама господи.

н. Я такую полендвицу видела классную в просторе мы с батькой купили.

т. А мы купили с Игорем тоже недавно.

н. Где?

т. А привозил отец Игоря. Там у них есть фермер знакомый.

н. Когда последний раз были они да?

т. Ну.

н. А мама Игоря не звонила больше потом?

т. А чего она будет звонить?

н. Ну в принципе да. Такая полендвица хорошая Таня.

т. Да?

н. Это батька наш выглядел ее.

т. Ну он да, он может.

н. Так может вам взять?

т. А не не не надо.

н. Я скажу он подъедет возьмет если есть еще в магазине в этом

т. Я говорю мама Игоря отец привез. Мы у фермера взяли.

н. Ну смотрите сами.

т. Да спасибо.

н. Разбирали быстро, наверное уже разобрали ее.

т. Ну такую конечно.

н. Она хорошая полендвица такая, ни прожилочки чистенькая, все. Я брала, при мне вот мы с батькой взяли три килограмма кусок такой хороший

т. Берут быстро да.

н. Женщина перед нами тоже взяла хороший такой килограмма на три наверное тоже. И батька наш он же ж тоже все увидит, мужчина перед этой женщиной брал, так сказал килограмм на пять наверное взял он.

т. От. А ему интересно.

н. Ой не говори ты.

т. И увидел же что пять килограмм ну.

н. Ну. Говорит вот такой кусок. На свадьбу наверное.

т. Хех.

н. Ну это он так решил.

т. А вот он все знает.

н. Ну не говори ты. Тимоша кушал нормально сегодня?

т. Да. Сегодня нормально уже.

н. Тебе может Игорю приготовить надо что?

т. Нет, я ужин сделала.

н. А что ты делала?

т. Рыбу.

н. Жарила?

т. Пожарила да.

н. А ты те пельмени что батька привозил

т. Лежат еще мама.

н. Лежат да?

т. Никто не хотел

н. Ты смотри

т. Нет, мы съедим обязательно

н. Ты смотри они долго не лежат Танечка.

т. Конечно, мы съедим мама.

н. Такие вещи надо долго хранить нельзя.

т. Не волнуйся не испортятся твои пельмени господи.

н. И Тимоше давала ты?

т. Что?

н. Вы еще не ели их?

т. Мама нет еще.

н. Он любит пельмени мои.

т. Не волнуйся мы съедим их.

н. Там такое мяско хорошее. А Маше давала уже?

т. Нет еще.

н. Ты давай ей приучай к разной пище ее.

т. Мама ну.

н. Что отец сало передал кушала съела она?

т. Нет. Я даю ей.

н. Ты в морозильнике его держишь?

т. В морозильнике но в холодильнике в холодильной камере

н. А, ну какая разница. Отец прав надо давать сало. Много не надо, по чуть-чуть. Вреда не будет никакого

т. Я даю.

н. Самое чистое место у свиньи, знала нет ты?

т. Мама знаю.

н. Она съест солененького и ей больше будет хотеться пить. Будет больше пить водичку. Пьет воду Маша?

т. Пьет.

н. Надо воду пить обязательно.

т. Мама она пьет.

н. И сами ешьте тоже. Сало это очень хорошо.

т. Игорь ест.

н. Ест да?

т. Да он любит.

н. Ну хорошо. Это хорошо. Ты ешь тоже слышишь?

т. Я ем ем.

н. Видишь как родители с детства наверное его приучали сало кушать. Если сало ест никогда голодный не будет.

т. Да ну успокойся.

н. Чево?

т. Это он щас стал. Он, голубцы вон.

н. Голубцы любит Игорь да?

т. Такой ребенок был ужас ты что. Рассказывала Ирина Михайловна вон что не впихнуть ничего было в нево.

н. В Игоря ты что?

т. Ну. Ну ничего два метра ростом вымахал.

н. Ну и слава богу. Есть здоровье у него это очень хорошо.

т. А ну все равно знаешь с этой работой. Он шутит говорит как раб.

н. Ой Танечка что поделать такая жизнь вокруг.

т. Да.

н. Как я говорю и женщина Таня вот летела тоже из Энска с нами ну такая в годах как я тоже, как пенсионерки мы как говорится.

т. Сидели вместе с ней вы да?

н. Да. Так как я говорю бог все видит доченька.

т. Да мама это точно. Точно.

н. Она согласилася тоже со мной. Ой. Страшно. Подумаешь, как говорится мы жизнь. А вам молодым.

т. Ну на то и молодые мама. Тяжело конечно.

н. Тяжело. Всем тяжело сейчас.

т. Да.

н. А это знаешь кто сало батьке дал?

т. Кто?

н. Кирилла жену помнишь Вику нет?

т. Ну.

н. Так это ее отец.

т. А.

н. Они с папой на рынке у нас встретились.

т. Машину продавал?

н. Кто?

т. Ну ты говоришь что на рынке пересеклись они?

н. Ну?

т. Машину Кирилл продавал свою?

н. Нет. А почему ты решила что он машину продавал?

т. Ну у нас же авторынок. Ты про рынок что на районе говоришь щас?

н. Да.

т. Мама.

н. Ничего не поняла.

т. Папа встретил Кирилла у которого жена Вика.

н. Ну.

т. Ты сказала у нас на рынке.

н. Ну?

т. А у нас какой рынок мама?

н. Авто.

т. Ну.

н. Ничего не поняла все равно.

т. Господи мама, ты говоришь что папа встретил Кирилла у нас на рынке.

н. Ну!

т. А у нас на районе авторынок.

н. Ладно.

т. Ну что ты поняла?

н. Бог с ним ладно.

т. Что можно делать на авторынке мама?

н. Бог с ним, ладно Таня.

т. Ну что у тебя еще там слышно?

н. Где? В аэропорту? Сижу.

т. Да ладно.

н. Нет все, иди иди к семье.

т. Ты не хочешь разговаривать уже что ли?

н. Почему не хочу? А что мне делать? Я потом скажу тебе что думаю на этот счет. Все. Говорю господь бог все видит.

т. Да. Игорь помог Андрей что помнишь что говорил что надо их брату троюродному помочь?

н. Это материнской линии?

т. Да. Потом вообще никто не сможет, пока вот собрались все

н. Ну правильно, правильно он говорит.

т. Пойдут дожди.

н. Пойдут дожди. Почему? А когда он такое говорил?

т. Не поняла.

н. Почему он решил что дожди пойдут, прогноз видел или что?

т. А я откуда знаю.

н. Ну понятно. Постоянный дождь тоже плохо Таня.

т. Ну это понятно ну. Все гниет.

н. Ай.

т. Сейчас такие прогнозы мама

н. А что прогнозы?

т. Да никому верить нельзя так что.

н. А ты это имеешь в виду. В таком смысле. Это да.

т. Одно говорят одно по телевизору потом совсем другое. Ну и короче вот, ты вообще хочешь слушать или нет?

н. Почему не хочу. Что про Игоря ты? Ну-ну

т. Вообще ничего не слышно. Так короче

н. Ну и что и что он?

т. Ну и все, сделали они.

н. Ему брату этому?

т. Да.

н. Это который наркоман был Таня?

т. Да.

н. Как его забылася, этой Ирининой сестры двоюродной

т. Да. Типа. Типа наркоман. Тимур.

н. Тимур во точно.

т. Так Игорь мой вообще. Ты говоришь порядочный он, это не в каждой семье такое сейчас мама. Так рассчитался он через Андрея, Андрей передавал ему.

н. Игорю да?

т. Ну а кому.

н. Ну хорошо какая разница. Все потом потом.

т. Дал такие копейки вообще мама.

н. Вот послушайте меня

т. Ты только не лезь еще.

н. Я тебе говорю вот. А что он больше хотел Игорь чем дал ему этот Тимур или что?

т. Вот что я только что сказала мама?

н. В каком смысле? Ты мне сказала про дожди. Не играй с огнем.

т. Он телевизор смотрит сидит.

н. Ты Игорю скажи пусть он громко не включает.

т. Мама.

н. Вот я тебе говорю. Вы послушайте меня, детям нельзя громко телевизор смотреть.

т. Так он же ж не орет на всю квартиру.

н. Ну правильно. Ладно

т. Тем более все равно из кухни не слышно в комнате ничего у нас. Сколько приходило к нам я детей уложу двери я закрою на кухне, или Игоря друзья когда приходят к нам.

н. Ой божечки божечки.

т. Так в том-то и дело понимаешь? Да не поймет он. Ты Игоря не знаешь.

н. Почему я Игоря не знаю?

т. Аня Андрея она сразу сказала он вас поимеет. Это такой человек.

н. Ой божечки. У него дети есть у этого Тимура?

т. От первого брака мальчик. И сейчас его жена беременная на седьмом месяце вторая. А чево это меняет что-то мама?

н. Просто что вот живет такой человек

т. Ну это да.

н. И наверное страдает семья…

т. Ничего она не страдает успокойся. Там такая вторая жена которая беременная

н. Ты что?

т. Да. Если не хуже. А я тебе говорю вот а я смотрела передачу. Мама.

н. Я слушаю ну.

т. Наркоман вообще. Детям детей вообще нельзя иметь.

н. Вот так.

т. Да. Тяжелые такие осложнения у детей.

н. Оохох.

т. Вспомнила подумала

н. Извини я тебя перебью батька там должен сахар подвезти, он звонил тебе нет?

т. Нет никто не звонил.

н. Ладно я ему скажу.

т. У нас же дома всегда знаешь я или Игорь

н. А с вишней вы сделали что-то Таня?

т. Вишня форэва, надо готовить.

н. Да?

т. Посмотрим, я не знаю.

н. А. Ну хорошо. Слава богу. Главное чтоб не пропало.

т. Не пропадет не волнуйся.

н. Такая хорошая вишня в этом году.

т. Ну. Алина говорила у них тоже хорошая, как черешня такая, крупная.

н. А ты видела на даче как настурция возле сарая прижилась нет?

т. Не видела, прижилась да?

н. Ой ты что.

т. Да?

н. Такая красивая.

т. Это что Галюня дала твоя?

н. Ты ее так называешь Таня. Некрасиво.

т. И что настурция?

н. Стебель толстый, такая высокая.

т. А.

н. Приедешь с детьми посмотришь. Я давно уже ее у нее видела, не было времени посадить все.

т. А.

н. Так в этом году было уже время у меня, я пошла попросила, она мне дала.

т. А.

н. А ту что я на рынке тогда покупала – не прижилась.

т. Ты что?

н. Я так думаю что мочевиной надо было поливать.

т. А.

н. Да. Я эту настурцию Галину посадила и мочевину раза три пролила.

т. У. Понятно.

н. Век живи век учись как говорится.

т. Ирина Михайловна сказала что у нее не будет в этом году помидор.

н. А те что я ей давала?

т. А я не знаю. Ты давала ей помидоры?

н. Да. Давала. Когда к отцу Игореву ездили с батькой. Я хороших ей дала. У меня рассада была хорошая. У меня помидоры будут.

т. Будут да класс. Я не знаю про нее она сказала Игорю что не будет у нее.

н. Я еще посадила Таня цветную капусту. Ну так тыкнула в теплицы. Вот такие головки уже.

т. О хорошо, Тимоша любит.

н. Так я поэтому и посадила.

т. Он очень любит, я ему обжариваю в яйце.

н. В яйце правильно. Еще чесночку можно немножко добавлять. Потом вам дам. Столько улиток на даче.

т. Да?

н. С батькой щас разговаривала

т. Он на даче да?

н. Говорит ужас. Такой ливень был сильный.

т. Ты что.

н. Ну. Так говорит столько комарья.

т. У нас не было.

н. Во. У вас не было. А там такой сильный был он говорит.

т. Даже не капало.

н. Я ему скажу ты Таня тоже скажи а то ты знаешь нашего батьку, чтобы он поливал эту настурцию мою.

т. Хорошо мама я скажу.

н. Если вы соберетеся эти дни на дачу ты тоже полей возьми.

т. Ее как-то особенно надо поливать мама?

н. Нет. Просто возьми батька тебе включит воду и со шланга полей.

т. Хорошо.

н. Как любой огород.

т. Хорошо.

н. Конечно это труд. Особенно помидоры

т. Ой ну да.

н. А какую ты Игорю жарила рыбу?

т. Мама самую простую. Аргентинку.

н. Аргентинка хорошая рыба чево. А как ты жарила расскажи.

т. Ой просто обваляла в муке

н. Яйцо ты добавляла в муку?

т. Я всегда добавляю яйца.

н. Яйцо надо добавлять обязательно.

т. Я знаю мама.

н. Есть еще яйца у вас Таня?

т. Да есть.

н. Ты не стесняйся. Если нету я скажу батьке он подвезет тебе.

т. Есть еще спасибо.

н. Ну смотри сама. Аргентинка хорошая рыба чево.

т. Мама хотела спросить забываю все.

н. Ну.

т. Вот Толик Лешин дядя его.

н. Ну. А что ты заинтересовалась почему?

т. Его же Толик зовут?

н. Да. А что такое?

т. У него дети есть?

н. Да.

т. А кто?

н. А зачем тебе? Почему интересуешься?

т. Просто вспомнила подумала. Если есть такие так они должны быть где-то мои ровесники.

н. Да. У него две дочки. Аня и Лена.

т. Понятно.

н. Лена твоя ровесница наверное.

т. А вот этот дом что по дачам там вниз.

н. Да это его.

т. Ну. Просто мы гуляли когда я видела там приезжали люди какие-то.

н. Может и приезжали. Может даже какая-то его приехала. Может Аня или Лена.

т. Понятно. Я просто так вспомнила. Он же горел было Толик этот?

н. Ой когда-то давно уже. Он проснулся ковер горит.

т. От сигареты наверное.

н. Да. У Ани девочка такая хорошая.

т. А где ты пересекалась с ней?

н. У Вали, у тети Вали к ней они заезжали.

т. А.

н. Ой ну такая умненькая хорошенькая, ладненькая такая. Хороший ребенок тьфу тьфу тьфу. У нее же муж был военный. Погиб.

т. Ну я вот поэтому и спрашивала что что-то такое вспомнила.

н. Да. Он на вертолете летел и разбился. Я подробностей всех не знаю но вот судьба такая что не стало человека.

т. Да.

н. Горе.

т. Она замуж еще потом вышла?

н. Я не знаю. Надо у Вали спросить будет. А что такое?

т. Ну да. Лена старшая его.

н. Лена старшая Аня младшая. Мальчик у нее в школу ходит. Пошел в третий класс.

т. У.

н. Ане тридцать два наверное.

т. Понятно.

н. Но все равно видишь как компания как.

т. Толика этого?

н. Ты смотри сама Таня, я ж тебе не навязываю ничего.

т. Ой мама ну ты же не видишь ты не знаешь. Ну что я буду оправдываться еще неизвестно за что.

н. Ладно. А что это мне батька все про какой-то замок Таня.

т. Ой это полетел короче в спальне в двери замок.

н. Так что Игорь не может сделать его или что?

т. Да он может он сделать все.

н. Так а что батька мне тогда говорит?

т. А ты не знаешь нашего папу мама ну.

н. Так а в чем дело там? Ты Игорю скажи пусть он не психует на Ивана.

т. Я ему тоже самое сказала. Но ты думаешь это легко с папой нашим?

н. Я ему скажу. Я ему ввалю.

т. Игорь хотел замок поменять сам.

н. Ну пусть меняет ну в чем проблема тогда

т. Папа приехал сказал что не трогай я сам поменяю.

н. Значит поменяет раз сказал.

т. Ну пятый месяц меняет уже.

н. Вот я ему ввалю. Все я ему щас позвоню. Все пока Таня.

т. Подожди мама ну. Ты мне скажи ты спала?

н. Не смогу.

т. Чево неудобно?

н. Нет, если уже открыла глаза все.

т. Ты попробуй. Вылет когда у тебя. В полдвенадцатого только.

н. Ай Таня я не могу я спать.

т. Чево?

н. Ай.

т. Ты же не говори папе только что я про замок сказала тебе.

н. Не не не я не скажу. Таня слушай вы на дачу собираетеся в воскресенье или когда?

т. Игорю на работу во вторник.

н. Так пусть он завезет в воскресенье

т. Можно так да. В воскресенье

н. Ну.

т. Если Игорь закончит, рано может поедем.

н. Ему на работу надо?

т. Ну да.

н. А ты видела как Маша нет?

т. С качелями? Да.

н. Так ей нравятся качельки боже мой милый

т. Не знаю, если не получится в понедельник вечером наверное поедем.

н. Так ты с детьми оставайся а Игорь пусть едет в город

т. Можно так да

н. Что это на полтора дня, дня на три хотя бы.

т. Ну да.

н. Дед такую машину сделал Тимоше.

т. Машина классная да.

н. Правда хорошая?

т. Тимоша так на даче нравится ему.

н. Так оставайтеся.

т. Игорю на работу во вторник.

н. О это пустое, полтора дня даже нечего ехать Таня.

т. Ну может действительно я Игоря отправлю а сама останусь не знаю. Люди едут и на один день, такие интересные вы.

н. Ну что это за дача один день.

т. Ты фотографии посмотрела лучше скажи мне?

н. Ой такие хорошие фотографии.

т. Мне тоже понравились они ну.

н. Это этот мальчик их Матвей так фотографирует?

т. Молодец правда?

н. Очень хорошие, молодец. Это сколько ему уже осталось учиться?

т. Аня говорила год еще.

н. Такой хороший парень ну. Видно порядочный, спокойный.

т. Ну. В Аню.

н. Скорее всего. Он не в Андрея Матвей.

т. Андрей быстрый мама. Аня спокойнее ты что.

н. Ну да, она спокойнее его. И что он, пойдет по специальности?

т. А ты видела фотографии молодого папы Игоря?

н. Нет.

т. Такой черный волос густой оказывается.

н. Ты что?

т. Не верится да?

н. А сколько лет?

т. На фотографии? Молодой. А у них весь род такой их. Это через деда. Папу Игоря папы.

н. А. И она такая женщина мама Игоря.

т. Ну да.

н. Игорь рослый.

т. Они оба высокие что Ирина Михайловна что папа Игоря.

н. Это я все понимаю. Это я все вспоминаю Таня не могу забыть. Чем же я вас так обидела что вы со мной так разговариваете. Это Мама Игоря когда ругалась с официанткой этой.

т. Ой ну да неприятно.

н. Ай не хочу вспоминать Таня буду опять плакать.

т. Мы такие люди уже.

н. Это правильно. С других как с гуся вода Таня.

т. Вот именно. А так проще мама жить.

н. Что поделаешь, когда психика такая. И вас я наградила с Катей. А я здесь нашла зашла в этот магазин слушай Таня и на обратной дороге куплю себе бутылку виски.

т. О как.

н. Мне так стало себя жалко и батьку нашего. Я ему привезу он же настоящий здесь виски или нет?

т. Я не знаю смотря какой купишь.

н. В общем куплю Таня бутылку.

т. Ну купи мама если хочется.

н. Кто бы слушал подумал совсем баба сдурела какая-то пьяница наверное, виски себе покупает

т. Ой ты еще будешь отчитываться перед кем-то.

н. Вот я так решила я так сделаю. Куплю бутылку этого виски только настоящего и батьке нашему привезу.

т. Скажешь мне когда я скажу какое купить лучше.

н. Вот я тогда позвоню тебе.

т. А ты помнишь же мою Лену Кононович?

н. Конечно помню.

т. Они оказывается в этом кафе где мы делали юбилей тоже, представляешь.

н. Ты что?

т. Да. И тоже какие-то терки, и тоже недовольные остались они очень.

н. Да? Недовольные? Вот так. Значит это не то, что мы придираемся

т. Нет-нет-нет

н. Вот так. Ой Таня бог им судья всем как говорится. Как я говорю помнить надо хорошее по жизни, а плохое само забудется.

т. Ой мама, лето проходит а я за костром даже не сидела. Просто костер. Мне не надо этой штуки просто посидеть у костра.

н. Так скажи батьке он тебе разведет.

т. Ему может готовить что? Мама я могу пока буду.

н. Если только Таня кашу ему.

т. А если я буду котлеты делать?

н. Ну дай ему котлет.

т. Он же любит котлеты мои.

н. Да. Только ты слушай Таня ты ничего специально для него не готовь. Я там ему оставила ребрышки стушила свиные. У него большая кастрюля.

т. Я поняла хорошо.

н. Да. Ему до воскресенья хватит вот так этого.

т. Ну хорошо я приеду котлет сделаю.

н. Ты Таня знаешь что я тебя попрошу, ты сделай ему обязательно овсянки. Он сам ее себе готовить не будет. У него что-то с желудком и жалуется желудок ему болит вроде

т. А какая мне разница мама что трое что четверо все равно готовить буду я. А что болит ему желудок ты видишь?

н. Да. Стал опять соду пить. В общем.

т. Ну придурок какой.

н. Да. Так Таня я ему говорю, что тебе эта сода даст.

т. Она же не вылечит ну.

н. Вот именно. Говорю сходи проверь желудок Иван. Нет и все. Я знаю мне сода помогает ты не лезь.

т. Ой, пьет эту соду.

н. Ну. Не, она Таня глушит ему изжогу. Она глушит ему легче становится.

т. Игоря тоже к врачу не затащишь.

н. А что с ним заболел Игорь?

т. Нет, но помнишь как глаз у него этот опухал.

н. А. Ну все равно Таня. Ты с батькой не сравнивай ево. Игорь моложе он молодой.

т. Все равно мама, какая разница.

н. Как ты говоришь правильно Таня придурки.

т. Да. При чем все.

н. Да. Господи господи.

т. Как его заставить мама провериться?

н. Ивана батьку? А никак ты не заставишь. Надо меньше жирного есть в его возрасте. Вот что я тебе скажу.

т. Не ну это само собой.

н. А ты ж знаешь нашего батьку. Он пока мяса кусок не ест.

т. Ну да. Мне еще повезло что Игорь он такой знаешь неприверед-ливый. Я суп сварила допустим он может его есть долго.

н. О это очень хорошо.

т. Да.

н. А я с отцом папой намучилась Катя то есть Таня. Ну что я тебе говорить буду.

т. Ну да.

н. По молодости так вообще. Кашу он еще допустим второй раз будет съест. А макароны уже все.

т. А разжарить если макароны.

н. Вот. Если разжарить тогда будет. Лучка туда морковочки вбросить он тогда съест.

т. Щас на желудок наверное не надо ему так.

н. Нет ты что не надо. Это ты сказала что разжарить вспомнила, а так нет, ему не надо щас.

т. Рис сделаю вязкий.

н. Во рис сделай.

т. Сделаю рис овсянку сделаю, котлеты.

н. О ты что. Выше крыши. Огурцы берите режьте приедете Таня. Сладкие.

т. Да сладкие? Маше хочу.

н. Маше ты что очень хорошо будет. Салатику готовь ей.

т. Буду делать да.

н. Ой. Что я говорю ему все бесполезно Таня. Он пока вот как было со спиной у него помнишь последний раз. Пока сильно уже не прихватит. Это он уже не мог терпеть.

т. Ну да.

н. А Игорь может долго одно блюдо какое-то есть да?

т. Да он может неделю трескать.

н. О. Это Таня большое облегчение тебе. Я тебе скажу. Это очень хорошо когда мужчина, так непривередливый. А я вспоминаю Таня боже мой, как вот вы с Катей были маленькие. Вам наготовь успей. И надо же чтобы свеженькое вы детки маленькие. И Ивану. И я все успевала. И на работу еще ходила считала процентовки.

т. Ну да. Вы наверное мама ваше поколение сильнее были физически.

н. Вот я так думаю Таня что это все экология и плохая еда. Добавки эти всякие.

т. Ой ну да. Видишь какой барон. Замуж ты за какого барона вышла.

н. Иван папа?

т. Ну.

н. Ой не говори ты.

т. Ну я мама поняла, короче овсянки ему.

н. Знаешь где стоит Таня?

т. Ну в шкафчике. Сверху в этом шкафчике кухонном.

н. Да, там Таня. Там есть пачка начатая. Если не хватит открывай там еще стоит целая.

т. Хорошо разберусь

н. Я все пакеты сейчас и закрываю.

т. После муравьи как были?

н. Ой ты что. Думала с батькой не избавимся. Танюша ну ладно все.

т. Чево?

н. Хватит все, иди к Игорю детям, хватит.

т. Буду еще звонить мама.

н. Успокойся. Не надо мне звонить. Щас еще Катюхе позвоню.

т. Щас будет паника, ты ей не говори.

н. Я хотела не говорить, это батька сказал.

т. А, она звонила уже. Вот уже человек паникер.

н. Все Таня давай пока.

т. Я еще позвоню.

н. Ну ладно все давай пока.

т. Ой ну ладно пока мама.

н. Пока пока Таня.

Прекратили разговор. Наталья отставила лэптоп.
Достала из сумочки телефон, набрала номер Ивана.

н. Алло? Иван?

и. Натуся привет!

н. А ты где Иван?

и. Ну где я могу быть? На крыше ну!

н. Как твой желудок?

и. Нормально.

н. Нормально? Или ты мне врешь?

и. Наташа мне некогда.

н. А ну все тогда.

и. А ты может что-то хотела?

н. Да ничево я не хотела. Все давай.

и. Как там может немножко наливают?

н. Успокойся. Все давай занимайся.

и. Ну все пока тогда.

н. Давай пока Иван.

Прекратили разговор. Наталья положила телефон в сумочку.
Руки перед собой ладонь на ладонь.
По скайпу вызывает младшая дочь. Наталья взяла лэптоп.

н. Алло алло?

т. Мама слышишь?

н. Да доченька.

т. Мама слушай в бизнес-классе всегда есть еда, ее можно брать бесплатно

н. Какая еда доченька?

т. Ну там где ты сидишь как это называется?

н. Ну.

т. Или ты не в бизнес уже?

н. В бизнес.

т. В зале бизнес-класса есть еда. Я точно не знаю где она.

н. Ну хорошо.

т. Мама ну ты уж покушай только смотри. Не стесняйся это бесплатно.

н. Ну я поняла Таня, все пока.

т. Щас я узнаю точнее и перезвоню тебе.

н. Да не надо мне перезванивать.

т. Нет я перезвоню подожди.

Прервала разговор.

Наталья положила руку на живот. Взгляд устремлен мимо лэптопа «в пустоту». Вызывает младшая дочь.

т. Мама? Мама!

н. Да! Я слышу Таня!

т. Мама ты вещи в камере хранения оставляла мелкие, что вот с собой в самолет берешь?

н. А где Таня?

т. Ну у тебя с собой вещи или ты их положила? Тебя когда пустили в бизнес-зал сдавала вещи ложила в камеру хранения?

н. Вот моя сумочка.

т. А чемодан в Энске ты сдала правильно?

н. Да. А что такое Таня?

т. Да нет все нормально я хочу про еду тебе объяснить.

н. А господи ты меня уже напугала.

т. Не пугайся господи. Короче там где вот люди регистрируются это называется стойка регистрации для.

н. Ну может быть ну.

т. Там должен быть бойлер с водой для чая, видела?

н. А я взяла водичку есть у меня Таня.

т. Мам так может надо тепленького попить чево-нибудь.

н. Ай я не хочу.

т. Ну ты потом захочешь. Ну просто ты имей в виду там есть бойлер ты можешь пить чай кофе.

н. Таня ну я все поняла.

т. Мама я хочу чтоб ты поела. Тебе долго там сидеть. Смотри короче там есть бутерброды с лососем

н. Да?

т. Там может быть тарелка с горкой батона это люди так выедают представляешь, лосось.

н. Да ты что?

т. Ну. Голодные эти люди наши до санкционки.

н. Это наверное белорусский лосось Таня. А сыру нету там слышишь?

т. Насчет сыра не знаю. Ты видела уже где там туалет?

н. Нет. А что такое Таня?

т. Где-то за туалетами будет станция горячего питания должна быть.

н. Да, это так называется?

т. Да. Там мама горячая еда. Супчики там можно покушать разные. Вот мне сказали там есть грибной суп.

н. Угу.

т. Люля-кебаб. Это котлетки такие вытянутые.

н. Котлетки да?

т. Посмотри там мама себе есть диетическое питание. Плов с курицей, овощи с рыбой на пару.

н. А где?

т. Ну вот я тебе объяснила там все вместе. Только ты смотри ты вот если будешь рыбу брать да там стоит кастрюля рыба с овощами но только рыба глубоко, если ты рыбу захочешь, она на дне кастрюли.

н. А чево? А как то они так готовят?

т. Да люди голодные выковыривают рыбу а овощи оставляют.

н. Да ты что?

т. Ну, прикинь. В общем мама ну ты пожалуйста покушай потому что в самолете тебя не покормят нормально потому что ты не летишь бизнес-классом.

н. Да не волнуйтесь вы об этом. У меня тут есть своя собоечка мяска тут нарезала, я что голодать буду.

т. Мама. Ты поешь. Я тебе перезвоню узнаю поела ты или нет.

н. Все Таня пока.

т. Ну хорошо ладно давай.

Прекратили разговор. Наталья отставила лэптоп.

Задумалась. Взгляд отрешен.

По скайпу вызывает старшая дочь.

Наталья берет лэптоп.

к. Мама? Мам ну что ты видно меня, ты включила видео?

н. Видно да! Катя что?

к. Мама ну мы же договорились что ты перезвонишь мне.

н. Ну говори.

к. Мам ну что ну как ты там?

н. Ну вот сижу. Ну не выгоняют пока.

к. Тебя и не выгонят. Это же не по твоей вине. Слушай они тебе еще должны в конце концов.

н. Ай все хорошо, нормально все. Я вот тут журнальчик читаю.

к. Ты поела?

н. Это Таня тебе звонила?

к. А по поводу еды да, мы с ней разговаривали. Это ж я ей рассказала как где что там стоит.

н. Да я уже нашла тут все, поела не волнуйтесь вы за меня.

к. Ну. Это ж у меня Паша летал он мне рассказал.

н. Ну я так и поняла что Паша.

к. А что ты кушала что ты там попробовала? Нашла ты там диетическое питание?

н. Да Катя я поела свое мяска нарезанное, ничего я там не попробовала! Ну я подошла там посмотрела ничего мне не понравилось

к. Ой блин мама. Ну ты же не стесняйся это все бесплатно ты имеешь право там поесть.

н. Ну может попозже чуть-чуть подойду поем я не знаю, я сейчас не хочу. Чево я буду стесняться.

к. Ты ж там попробуй там говорят очень вкусный супчик грибной и котлетки такие турецкие люля-кебаб. А еще рыбку там найди мама.

н. Ну Таня мне уже рассказывала где что.

к. А ну тогда ты знаешь где что ну хорошо. Ну ты ж все равно поешь мама тебе ж долго сидеть.

н. Да не волнуйтесь вы за меня. Все нормально.

к. Ты может там возьми сходи кофе какое-нибудь.

н. Я может потом пойду чайку попью. Ай жарко не хочется ничево.

к. А что там жарко? Что там кондиционеров нет?

н. Ну душновато конечно. Нет в самом этом зале не жарко, но лето что ты хочешь Катя. Да я еще тут разволновалась.

к. Ну конечно такой стресс. Как ты себя чувствуешь?

н. Ну ничево нормально. Я тут напилась валокордина, валидол пососала. Сижу.

к. Мам ну тебе ж еще лететь смотри там.

н. Да Катя я понимаю.

к. Ой не могу переживаю я за тебя.

н. Да все будет хорошо.

к. Ну ты там выход нашла все знаешь куда идти, тебе там рассказали к самолету?

н. Да я тут у девочек спросила они мне подсказали. Тут несложно. Они мне все рассказали я знаю куда идти. Во я сижу тут прямо возле этого выхода недалеко.

к. А, ну ладно хорошо тогда. То есть ты знаешь как там сесть на самолет, кому билет показать.

н. Да да я все знаю.

к. А туалет нашла?

н. Ну конечно Катя.

к. Ты ж только сходи посмотри там магазины разные. Насмотри там себе туалетную воду. Ну. А мы тебе потом купим с Таней.

н. Ну так я тут уже походила посмотрела ну. Тут много всего. Ой я тут сильно не хожу боюсь заблудиться.

к. Не ну ты вокруг этого зала, там много всего, ты рядышком походи.

н. Я тут вот в окошко смотрю самолеты взлетают. Так интересно.

к. Ну да там же разные самолеты разные компании. Я вообще аэропорты люблю. А народу много?

н. Не, в зале я одна. А так конечно много, ну самолеты.

к. А так тебе вообще скучно. А там негде прилечь полежать немножко?

н. Негде.

к. Ой плохо конечно. Очень много ждать тебе. Устанешь.

н. Ну ничево. Был тут один мужчина в зале но он ушел. Здесь очень удобные кресла, во видишь я сижу.

к. Ну. А там столик есть какой-то рядом с креслом?

н. Нет столика нет, есть такая подставочка для сумочки, сумочку можно поставить.

к. А ты багаж сдала?

н. Чемодан?

к. Ну да да чемодан большой твой, в котором твои вещи.

н. Так я ж ево еще там сдала.

к. А ну тогда ты не будешь беспокоиться при посадке ты все знаешь. Тебе его взвесили все ты там

н. Ну да да. Девочка там с этими рядом стояла поставила на ленту дали мне такую ленточку привязали.

к. С фамилией твоей?

н. А я не смотрела ну дали мне что-то да. Ну я тут уже с Танюшей поговорила я же виски хотела папе посмотреть.

к. А ну да там же дьюти фри есть хороший мне Паша рассказывал. Посмотри там может на акции есть какие-то хорошие. Может тебе названия какие-то сказать? А может коньяк посмотри он же метаксу любит. Там может метакса быть такая большая бутылка на акции.

н. Ну я потом схожу еще посмотрю.

к. Ну вообще конечно дьюти фри очень разные. Там же может быть и дорого кстати мама. Ну вот мы когда были на литовской границе вот там был самый дешевый дьюти фри. Я вообще тогда там так классно купила очень дешево алкоголь. Может ты когда пойдешь ты посмотри сначала цены а потом перезвони мне, мы посмотрим это дорого или нет. Ты сразу так не покупай. Ну тебе ж там все равно нечем заняться сходи посмотри потом позже купишь.

н. Ой буду я еще по сто раз перезванивать куплю и все.

к. Нет мама ну можно же очень дорого купить дороже чем в нашем магазине зачем если можно выгодно найти какой-то. И потом еще нужно ж знать марки а то можно купить какую-нибудь ерунду и дорого при этом.

н. Ай ну что я уже совсем не разберусь. Разберуся уже что-нибудь да куплю.

к. Мама ты найди может там где какой фильм показывают? Там нет нигде телевизора большого? Там же должны быть какие-то фильмы, в самолете показывают когда долго летят, может и в зале этом есть?

н. Да ладно я вот тут журнальчик читаю. Тут интересно про сахарный диабет пишут.

к. Куча всего пишут на самом деле.

н. Да все то же самое. Ай все равно нужно пить таблетки.

к. Это вот когда причина болезни это вот твои эмоции.

н. Ну конечно Катя сколько мы с батькой пережили где ж оно болеть не будет.

к. Ну да мама конечно.

н. Вон у папы так желудок болит.

к. А когда заболел?

н. Ай он разве тебе скажет.

к. Так а я ж была на даче ничево ж такого не было, вроде ж было все нормально.

н. Да вон изжога замучила. Ну я вот Таньке сказала чтоб овсянку ему сварила, так он же ж ему все невкусно.

к. А чевой-то он опять у него заболел.

н. Да наелся жареного сала с яйцами.

к. Я ж тоже могла ему что-нибудь приготовить супчик там какой-нибудь. Хотя ничево он моего не ест.

н. Да Таня сделает.

к. Ой я тут такой недавно вкусный тыквенный суп-пюре делала. Вот так как раз папе сейчас хорошо бы было.

н. Так он же ж это есть не будет.

к. Ну я же как-то привозила ему тыквенное масло он ел.

н. А да ему очень тогда понравилось.

к. Ну и суши ему ж как-то понравились.

н. Ну почему. Ну что ж мы совсем такие с батькой.

к. Ну ты мама еще вот ничево, что-то новенькое тебе интересно. А папа вообще. Хотя я думала что он никогда вообще их не будет есть.

н. Нее. Ему тогда очень понравилось.

к. Там наверное просто рыба. Он же рыбу любит.

н. Ой ты что. Катя ты ж смотри там у нас перцы в холодильнике сходи возьми. Столько перца. Вы ж ешьте. Я целую шуфлядку наложила. Один взяла он уже потек.

к. Да ты что?

н. Гниют перцы.

к. Ой надо срочно идти взять, да мама. Я сегодня заберу схожу. Может быть заморожу.

н. Вы ж их ешьте, свежие, знаешь как хорошо.

к. Не ну конечно мы поедим. Я вон может себе смузи сделаю. Помнишь я тебе делала такой овощной коктейль?

н. Да, помню. Ой очень вкусно, со сметанкой мне еще очень нравится. А ты пробовала мой пирог? Папе очень понравился.

к. Это тот который ты говорила тесто на кефире?

н. Очень просто делается.

к. Да. Очень вкусно.

н. Я капусту сначала немножко подтушивала, хотя можно не подтушивать.

к. А там в тесто масло идет сливочное или как?

н. Да ничево. Просто стакан кефира, яйца и мука.

к. Да? Ой мама так просто но очень вкусно получилось. Так а Таня снова на дачу собирается да?

н. Ну да решила вот ехать. Игорь их привезет в воскресенье. Ну я ей сказала побудьте уже что вы поедете сразу. А что ты тоже хотела?

к. Не мам ты что, мне там сложно, я там не отдыхаю совсем.

н. Ну да.

к. И тебе ж тоже трудно когда мы там все.

н. Ой ты что я ж сделать ничего не могу.

к. Мы вот так хотим вместе все время собраться а на самом деле лучше всего по раздельности приезжать. Пока дети еще маленькие.

н. Вот посмотрите детки подрастут и уже совсем все по-другому будет. Ой ну ладно Катя.

к. А я вот тут с грушами воюю. Насушили вчера груш мама такие вкусные получились, вообще, как конфеты ешь.

н. Да ты что?

к. Ну просто как карамелька.

н. А как вы сушили?

к. В сушилке.

н. Ой это ж наверное много электроэнергии жрет.

к. Ну не знаю ну это ж стоит того, такие вкусные получаются. Их же надо прибирать, мне жалко.

н. У нас тоже уже груши пошли. А я вот знаю их же можно вот сушить прямо на солнце, прикрыть марлечкой и все, и положить.

к. И что они высохнут?

н. Конечно.

к. Ай мне кажется все равно в сушилке лучше. Мне кажется они так не высохнут на солнце.

н. Чево-то не высохнут, высохнут.

к. Надо попробовать. Их так много что можно и сушить и варить и можно что угодно делать. Я вот тут такое пюре варила Саше. Просто без сахара, груша немножко с красной смородиной, груша с яблоком. Я правда закатывать не умею, я варю Пашина мама закатывает.

н. Ну конечно хорошо. И тебе легче.

к. Ну конечно такое пюре, зимой как найдешь. Не надо покупать это магазинное.

н. Ой ты что конечно.

к. Мам ну поговори еще со мной.

н. Ну я ж вам все уже сказала.

к. Ну тебе там точно есть чем заняться?

н. Да найду я чем заняться. Да мне уже не так много осталось сидеть.

к. Мало пять часов?

н. Ай ну не пять. Пока начнут запускать в самолет.

к. Ой я так переживаю. Ты так устанешь, тебя там точно встретят?

н. Чево я устану, сидеть на одном месте?

к. Не ну все равно это же все время, это же все нервы.

н. Катя я что маленькая.

к. Мама точно все нормально?

н. Катька, ты у меня какая-то странная. Конечно нормально.

к. Ну все мама не злись. Мама я там смотрела там много интересных экскурсий по городу. Ты может сходи куда-нибудь с тетей Любой.

н. Конечно схожу. Ой ты что там столько старины много в Энске. Я вот хочу в храм сходить. Потом хочу ж на кладбище попасть. Так давно не была.

к. Ой я бы тоже так хотела попасть.

н. Ну детки подрастут. Съездите.

к. Там же музей такой есть интересный, народного быта. Ну там знаешь там есть такие старинные прялки вот инструменты, папе бы очень понравился.

н. О. Это интересно.

к. Да. Я видела в интернете у них очень большая коллекция, прям редкие такие вещи. Потом же есть еще эта усадьба

н. Ну посмотрим конечно. Будут силы здоровье сходим. Я ж это все люблю. Ну все Катя.

к. Мам подожди я ж хотела тебе рассказать мы ж с Сашей в музей ходили.

н. Да? Ну и как она там.

к. Ой ей очень было интересно. Она сначала плакала немножко боялась, а потом нормально, освоилась. Я повела ее по музею и она уже там прыгала, там выставка сейчас такая интересная для деток, про лошадей.

н. О. Батьку нашего туда сводить надо.

к. Ну. Он же лошадей любит. Там так интересно придумали можно нарисовать какую-то лошадку, детки там сидят рисуют.

н. Да ты что, как интересно.

к. Мы тоже там сели нарисовали, так ты представляешь ее рисунок опубликовали потом.

н. Ты что. Ой какие молодцы. Надо Таньке сказать чтоб Тимошу сводила.

к. Конечно. Ему будет очень интересно он уже большой мальчик. Там и скульптура есть такая большая. Может мы вместе с Таней созвонимся сходим. Я ей все время предлагаю сходить в музей но она как-то все, мне кажется она особенно не хочет.

н. Это ж Игорь у нее еще такой. Ей тяжело одной с двумя детьми.

к. Он устает просто очень на работе. У него очень тяжелая работа можно понять с одной стороны.

н. Он последнее время очень сильно изменился. Как он с Машенькой.

к. Да? Больше да сейчас с Машей?

н. Да. А Машка как с ним, подойдет поцелует.

к. Ну папа. Папа и дочка. Девочки к папам тянутся.

н. Тимоше так тоже надо внимание, он такой мальчик. Но сыну нужен отец. Катя. А вы же громко телевизор не смотрите?

к. Нет, а что?

н. Смотрите, громко телевизор не включайте. Потому что это все вредно. Наушники эти. Старайтесь меньше говорить по мобильнику, детям не давать, это все излучение.

к. Так а мы не даем ты что. Хотя конечно эти дети современные им же ж ничево не надо. И так они это ловко все умеют в этом телефоне. В год уже она знает где какая иконка за что отвечает.

н. Все равно не давайте. Это очень все вредно.

к. Мам ну понятно конечно.

н. А я знаешь что Катька решила?

к. Что мама?

н. Буду мясо есть раз в неделю.

к. О, правильно.

н. Ну. Нам уже с батькой в нашем возрасте много есть мяса вредно.

к. Ой это очень правильно. Не только в вашем возрасте. Много же всего. Можно ж такие блюда интересные готовить. Столько всего что может мясо заменить.

н. И не надо того мяса. Вон я делала запеканку. Из кабачков. Помидор, так вкусно. Все это сметаной залить вот так, и не надо того мяса.

к. Мам есть же сейчас крупы всякие интересные. Вот такая кашка булгур называется они очень питательные.

н. Как булгур?

к. Да. Булгур. Это такая пшеница ну что-то вроде кус-куса

н. О, кус-кус мне нравится. Я себе так его заварю туда немножко яблочек и так вкусно.

к. Ну так вот булгур мама это как кус-кус только покрупнее крупинки такие. Он вообще похож одновременно и на перловку и на рис.

н. Да? Ой надо попробовать. Может и батька будет есть, он же перловку любит.

к. Ну вот ему кстати может понравиться. Ну так вот это очень питательно съешь чуть-чуть и будешь сыт надолго, и мяса совсем не обязательно.

н. Да. Я вот пришла к выводу что можно питаться по-другому. Без мяса. Ну раз в неделю можно но не каждый день. Как папа говорит вообще есть мяса скоро не будем с такими зарплатами.

к. Да это точно. Вот мама ты ж едешь летом, так так хорошо так красиво. Там же лес такой речка, вы же можете на речку сходить.

н. Ой там от той речки ничево не осталось.

к. Все равно там такие елки. Как будто из сказки. Там где бабушка жила.

н. Ну посмотрим может и сходим.

к. А я мама сегодня шла мимо нашей церквушки там уже забор поставили.

н. Ой мне вообще нравится эта церковь.

к. Такая вроде новая церковь но ощущение что намоленная очень.

н. Ой я все хочу вот службу отстоять целиком. Игорь вон пост соблюдает.

к. Ну молодец.

н. Танька вон наша тоже. Не целый месяц но. По чуть-чуть. Я вот все тоже хочу начать поститься.

к. Ой это хорошо вообще. Не случайно же пост придумали. Это же очищение организма. Ведь когда пост происходит – весной. В такие переходные периоды, когда организму надо чуть-чуть облегчить себе вот питание.

н. Да Катя, это все в питании дело. Но не только, это надо молитву соблюдать.

к. Конечно. В первую очередь молитву.

н. Я спросила Катя у девочек на работе. Ты спрашивала по поводу там того строительства, это не наш какой-то объект, это кардиологический центр будут строить.

к. Да? Ну хорошо что хоть не спортивный комплекс. Мама если Таня поедет, я там же все перестирала папе, пусть ничево не стирает.

н. Ой да не волнуйтесь вы.

к. Нет я просто хотела ну как бы предупредить чтоб лишней работы не делала.

н. Все Катя ладно.

к. Мам ты там узнай может там зубы дешевле сделать можно.

н. Ну да точно спрошу у Любы. А не будет там дешевле.

к. Почему? Ну какая разница они из Америки приезжают все равно у нас дешевле. Это как мои девочки все которые из Америки приезжают эмигрантки. Вон Катя приезжала моя тут она вообще все сделала, лазерную коррекцию зрения, ребенку операцию. Лена моя скорее в парикмахерскую бежит. У них там это все очень дорого.

н. Да ты что?

к. Ну да все все тут делают, потому что тут намного дешевле, особенно медицинские всякие. Казуров приезжал узи МРТ все делал. Ну так ты поэтому посмотри может там дешевле будет.

н. Ай Катя вон у меня в поликлинике моей мне прекрасно сделали зубы. Женщина такая попалась хорошая ну вот моего уже возраста, сразу спросила пенсионерка я или нет, так они вот всю сумму делили пополам и получилось недорого. Да так хорошо сделали, так очень.

к. В нашей поликлинике, подожди платные услуги или нет? Я не поняла.

н. Платные. Какие бесплатные, платные. У нас уже в обычной поликлинике ничево бесплатного нет.

к. Так что хорошо сделали?

н. Да. У меня ж там зуб сложный был, корень. Очень аккуратно, ну женщина уже в моем возрасте вот, такая как я. Я еще с ней

разговорилась у нее трое внуков, хорошая такая женщина. Ну так отнеслася хорошо.

к. Ничево себе. Так неожиданно что в нашей поликлинике что-то было хорошее.

н. Ну да привыкли вот что нам ничево не бывает бесплатного.

к. Ой да вообще, чтобы платно сходить к гинекологу нет талонов! И в платной сидит очередь. А узи бесплатное надо сходить взять талончик к гинекологу чтобы тот дал талончик на узи, я уже молчу про детское. Ужас. А детская медицина вообще вся платная, ужас какой-то.

н. Называется бесплатная медицина да, подоходные налоги платим, да такой процент. Ой лучше эту тему не поднимать.

к. Вообще уже обнаглели. А детская ну вообще вся платная ну это кошмар какой-то, ни невролога, а бесплатно будешь стоять годами ждать этого талончика. Не хочешь – иди платно. Ну извините меня это очень-очень дорого не по нашим пособиям. Щас вообще вся детская медицина стала частная практика, вообще уже работать не хотят в этой поликлинике. Ну и будешь тут вызывать частника чтоб твоего ребенка нормально посмотрели. Ой.

н. Да Катя да. В такой стране мы живем.

к. Мама кстати может тебе стевия нужна?

н. Мне тетя Света приносила у меня есть еще эти капсулы а что?

к. А у нас тут мама по пятницам 20 процентов скидка по дисконтным карточкам на все, можно купить там мясо все, подешевле. Так я там видела у нас стевия есть.

н. А не надо Катя не тратьте вы деньги.

к. А Таня рыбу заказала не знаешь?

н. Рыбу? Заказывала что-то да.

к. Ну и как она ей, ничево не говорила? Мне вот эта вот сайда очень понравилась, стейки. Там на самом деле нет этого льда, корки на рыбе. Дорого конечно.

н. Да? надо и нам заказать. А я вот тут недавно на нашем рынке такую хорошую рыбу тоже с батькой купила, там есть один киоск с рыбой, вот возле этого магазина промтоваров. Так такая чистенькая тоже да.

к. Да? Надо и мне туда сходить. И что подешевле да? Потому что эта рыба дорогая конечно которую заказываю.

н. Не ну дешевле чем вы заказываете. И хорошая рыба тоже.

к. А я тут еще у них брала кусочки филе семги, тоже немножко дороже но очень очень классные такие, вот чистое филе без всего. Очень удобно конечно.

н. О. Это же очень хорошо ребенку.

к. Мне очень удобно кусочек вот так вот отломал на пять минут в водичку бросил и готово. Красная рыба.

н. Ой ты что, это же ребенку вообще.

к. Да. И удобно как мама, не надо варить это мясо.

н. И она ест?

к. Да ест.

н. Ой рыба это же очень полезно ты что.

к. У них такая технология называется шоковой заморозки рыба.

н. Сухой что ли? Она щас вся Катя идет шоковой заморозки

к. Мама ну не знаю это какая-то прям очень хорошая. У них еще фарш есть, так этот мужчина который привозил рыбу сказал что в Энске весь фарш отбеленный и сделан из путассу, а у него прям кусочки рыбы настоящей. Но я ево еще не покупала, не знаю.

н. Ну надо попробовать может действительно.

к. А ты ножницами теми пробовала резать рыбу?

н. Ой ты что так хорошо плавники срезает.

к. А ну тогда я пойду завтра за смесью и зайду их куплю.

н. Так я тебе дам. Когда надо придешь и возьмешь.

к. Ой мама да они три рубля стоят.

н. Ну смотри сама. Ой Катюша ладно.

к. А Тимоша рыбу так и не ест?

н. Ну ты знаешь вот мы вот когда жарили с папой рыбу, я ему кусочек разделала от костей так ты знаешь да съел и сказал вкусно.

к. А ну так может начнет есть. Этих детей заставить рыбу есть вообще.

н. Да не все дети хотят рыбу есть.

к. Ой у нас вот мама праздник. Мы же сегодня первый раз ели овсянку на молоке.

н. Да ты что.

к. Интуиция вот так раз – сегодня овсянка на молоке.

н. Вот видишь как хорошо. Ну как ела?

к. Да ела, по-моему ей понравилось. Но я сделала так 50 на 50, с водой. Я ей еще груши туда потерла.

н. Нет Катя вот не надо мешать сырой и, вот если есть чистую овсянку на молоке, вот это очень хорошо. Вот и ничево не надо мешать.

к. Не ну мам ну добавляют же в кашу ягоды фрукты.

н. Ну лучше не надо вот мешать. У них это все это так плохо переваривается, ну лучше будет усваиваться точно.

к. А я думала что наоборот будет вкуснее если положить туда что-нибудь такое, будет вкуснее. Ну ладно буду так делать.

н. Ну мы в свое время делали так.

к. А масло нужно добавлять туда сливочное? Или это будет уже слишком.

н. Ну почему можно немножко добавить.

к. Я вот все тут думаю вот что с этими маслами делать. Я тут видела у нас продается топленое масло.

н. О. Топленое масло это ж вообще. Это же самое лучшее детям. Мы все время раньше жарили на топленом масле. Мы его сами делали. А где ты видела, дай я тебе денежку дам купишь.

к. Не надо мне денежку давать, сама куплю. О так тогда можно ж на нем жарить да? Полезнее будет мама. А то я в основном использую оливковое. Но вообще я слышала правильно готовить чуть-чуть сливочного чуть-чуть оливкового.

н. Нет, смешивать не надо. Детям не надо.

к. Ну может ты и права да.

н. Катька ну ты у меня и болтуха.

к. А что Таня что ли не болтуха.

н. Ну та тоже любит потрындеть по телефону.

к. Бабушка наша что ли не любила поболтать, сядет и давай.

н. Да, та еще была. Сходит сначала к одной подруге потом к другой. Знаешь как в деревне.

к. Ну да я помню вечером ее вообще дома не было никогда, все время куда-то ходила.

н. Да это она не поэтому ходила. Вы просто не помните вы маленькие были. То то надо то то, знаешь как в деревне. Ну что еще делать.

к. Ясно.

н. Ну все у меня тут нормально Катя. Ну я вижу что волнуешься ты.

к. Ну конечно волнуюсь мама. Как ты там одна долетишь.

н. Да нормально все будет господи.

к. Не ну конечно нормально но все равно.

н. Не ну вот я тебя должна успокаивать да?

к. Мам. А слушай. А как это побыстрее так разморозить холодильник? А то еще хотела туда что-нибудь положить на зиму. Мы ж свой морозильник этот весь заполнили там ягоды одни. А вот то чем я кормлю Сашу вот кабачки вот основное положить некуда. У меня там есть немного места еще, так вот я хотела разморозить чтоб еще этот лед убрать.

н. Ты что сегодня хотела размораживать? Потом поговорим.

к. Мам ну расскажи.

н. Ну самое быстрое будет это поставить горячей воды в морозиловку и оно очень быстро разморозится посмотришь. Ты можешь даже продукты не доставать если холодильник мыть не надо.

к. О надо. Это ж целое мероприятие вообще мыть холодильник, собираешься с этим полгода. Уже запах появился я открываю воняет чем-то понимаешь.

н. Вообще-то я смотрела передачу одну, холодильник надо мыть очень часто. И правильно мыть. Ой ну как там вот забылася что именно надо какое средство. Но помню что очень много разных средств. Хозяйственное мыло по-моему говорили. Лимон. По-моему еще лимон.

к. Да? Интересно. Но мы конечно так не моем.

н. Да, мы много чего не знаем. Знаешь как я вот например губки делаю, я беру их кладу в микроволновку на пару минут, и все они как новенькие, и главное что там же ж убито все, все бактерии.

к. Ого ничего себе мама, я даже об этом не подумала никогда бы в жизни.

н. Да. И они тебе очень долго прослужат.

к. Да мама я вот тут аудиокнижку одну слушала про кишечник, так там знаешь сказали что самое большое количество бактерий на кухне на губке. Мы вот стараемся что-то вымыть вот так тщательно, а на самом деле самая большая грязь на мокрой губке, именно на мокрой.

н. О. А мы еще думаем почему мы болеем. Ну вот я теперь всегда так стала делать.

к. Ну короче что в холодильник просто в морозиловку поставить горячей воды да? И что быстро разморозится?

н. Ну конечно.

к. А дверцу открыть или нет?

н. Катя ну закрыть конечно.

к. А. Я думала что когда открыто так больше размораживается. А так слушай вот запах какой-то появился в холодильнике думаю что от грязи, вот открываю не могу понять. А потом понимаю что эта капуста наверное Пашина любимая кольраби эта. Она оказывается так специфически пахнет, что-то среднее между капустой и редиской, такая вонючая. А так она конечно очень вкусная.

н. Да. Я тут салат же делала из Пашкиной этой капусты вообще объедение даже папа ел.

к. Ну просто так вот со сметаной потрешь на терке, да ты так делала?

н. Да вот просто на терке со сметаной. Ты что вообще вкусно.

к. А Таня ела?

н. А Таньке какой-то запах и горчит.

к. Не ну да у нее есть запах но она совсем не горькая а наоборот такая сочная.

н. Ну вот ей вот горчит.

к. Ну странно потому что вот кто сколько ни ел никто не сказал ни разу что горчит. Как же все-таки у нас разные у всех вкусы и ощущения вкусовые.

н. Ну вот как наш батька компот совсем не может пить. Только булочку с молоком.

к. А у меня Паша обожает компот, он только ж и пьет компот, ни кофе ни чай.

н. А я вот только вот зеленый чай стала пить по утрам. Он же ж говорят очень полезный.

к. Мам а я вот представляешь не могу набор кастрюль который нам с Пашей подарили не предназначен для газовой плиты. Огонь расплавляет ручки там есть вот этот пластик, ну просто кошмар, я уже замучалась их передвигать.

н. О, это очень плохо.

к. Большой огонь расплавляет ручки, так жутко пахнет. Я очень волнуюсь там же вещества какие-то нехорошие выделяются. Кастрюли-то хорошие.

н. Так надо попробовать там что-то открутить. Батьке покажешь он когда приедет может посмотрит.

к. Ну может.

н. Ой. А Тимоха с дедом вон в бане парился.

к. Да папа мне рассказывал, говорит такая морда красная. Папа еще так смешно говорит.

н. Ну да ты что такой довольный был.

к. Когда вы уже к нам приедете на шашлычок?

н. Ой ну приедем. Как-нибудь. Это вот батька работает. У него щас работы много. Он же крышей занялся на летней кухне.

к. Ну да я знаю.

н. Вот волнуюсь вот, он щас на крыше этой там. Один.

к. Да не волнуйся ты, там же рядом дядя Гриша есть.

н. Ну да, ну есть же там кто-то на дачах. Но все равно уже тоже в возрасте.

к. Ну да. Ну ничево страшного, все будет хорошо.

н. Ай Катя ну вот знаешь как спина это все, если не дай бог скрутит. Он же ж вообще когда болеет это конец света.

к. Ну да нашего папу в поликлинику не загонишь потом. Давление 200 от одного вида халата.

н. Ой ты что, он же ж мнительный такой.

к. Ну это точно. В следующий раз поедем все вместе мама. Всем вместе не так страшно.

н. Вон папа сказал на следующий год поедем со сватами. Сказал мне не нужны никакие дети-внуки.

к. О так это прекрасная идея конечно. Действительно хоть отдохнете. Мы уже должны ездить с детьми.

н. Да. Это вы уже должны.

к. Вам и так уже за лето на даче голову они одурили.

н. Да чево одурили нет, ты что, дети ж такой энергетикой обладают. С ними тяжело конечно, но потом как уедут все невозможно. Уже скучаешь.

к. Ой да ты что, немножко с ними побудешь. Уже потом плакать хочется. Вон когда на дачу съездишь уже невозможно потом грустно так.

н. Да Катя, к деткам быстро привыкаешь. Ой Катюха ладно, хватит болтать.

к. Ты ж с 5-го по 12-е да мама? Ты 12-го приезжаешь?

н. Да, папа меня встретит. А что ты хотела что?

к. Ты ж приедешь у тебя уже огорода сильного не будет?

н. Да работы хватает. Не ну так уже конечно такой нет.

к. Мам ну я просто думала что может быть вы к нам заедете. Побудете у нас немножко. Я бы может быть что-нибудь приготовила.

н. Заедем. Кать ну конечно заедем как-нибудь.

к. Не ну а то ну что это такое вы к Тане постоянно ездите а ко мне нет.

н. Ну прям-таки мы к Тане ездим. Ну тоже редко бываем.

к. Не ну мама ну что мы будем тут даже сравнивать ни это, вы ж все время там с Тимошкой.

н. Ну что ты ну он же ж уже большой мальчик, да сад тут рядом.

к. Ну да так вот я и думала чтоб Сашенька пообщалась с вами, ну чтоб вы заехали как-нибудь к нам, побыли тут у нас.

н. Ай да папы тут еще работы много. Он же ж сразу еще спешит на дачу. Так все некогда.

к. Не ну да я конечно понимаю много всего. Ой ну ладно мам тогда, пойду волосы мыть, еще в магазин надо сходить, пока Саша спит, надо все успеть.

н. Ты ж возьми покупайся целиком.

к. Мамочка ну я разберусь как-нибудь.

н. Ладно Катюша ну все тогда, давай.

к. Мама ну ты смотри в общем. Обязательно мне звони. Мы еще будем звонить тебе. Чтоб ты не скучала.

н. Ой да я не скучаю.

к. Может ты попробуешь там поспать как-нибудь?

н. Все доченька ладно.

к. Ну может ты как-нибудь там подреми.

н. Куда тут уже спать, что тут уже осталось.

к. О ну тебе что еще ж сидеть и сидеть.

н. Ой что тут четыре часа, ерунда. Ну все Катя ладно пока.

к. Еще позвоним слышишь?

н. Все все, давай.

Прекратили разговор. Наталья отставила лэптоп.
Наталья достала из сумочки телефон. Набрала номер Ивана.

и. Да Наташа слушаю!

н. Я тебя отвлекаю Иван?

и. Обедать сел.

н. А. Приятного аппетита.

и. Устал я уже.

н. Так слезай с этой крыши слышишь, еще и желудок болит.

и. Ну надо ж доделать ну. Что ты хотела говори.

н. У тебя паста зубная есть еще Иван?

и. Да есть.

н. А как слушай отчество Николая Любы мужа забылася.

и. Аркадьевич.

н. Во точно. Николай Аркадьевич. А я все вспоминаю Артемьевич.

и. Не.

н. Там может Танька с детьми приедет.

и. Ну пусть приезжает ну.

н. В воскресенье или в понедельник.

и. Хорошо.

н. Ты ж ее отвези домой потом Иван, а то Игорь работает.

и. Ну хорошо.

н. Ой, голова болит, устала уже, хочу посидеть в тишине.

и. Ну так сиди ну.

н. Ну ладно все пока.

и. Ну давай. Слышишь Наташа?

н. Ну.

и. Мамка моя столько это лететь.

н. Ай все, пока.

Прекратили разговор. Наталья убрала телефон в сумочку. Задумалась. Взгляд отрешен.

По скайпу вызывает младшая дочь. Наталья видит вызов, но не отвечает.

Вызов не состоялся.

Наталья закрыла лэптоп.

Ждать самолет ей еще больше четырех часов.

2018

SUMMARY

Anton Dolin
Russian Old New Year
Review of Sergei Loznitsa's THE TRIAL (Netherlands).

Nikita Petrov
Courtroom show
A historian on the "case of Promparty".

Oleg Aronson
Fire and taboo
Conversation with the philosopher and culture researher on the nature of cinema.

Kirill Krasnov
Not all quiet on the Western front
Review of Peter Jackson's THEY SHALL NOT GROW OLD (Gr. Britain – New Zealand).

Elena Stishova
Massacre: text and context
Review of Radu Jude's I DO NOT CARE IF WE GO DOWN IN HISTORY AS BARBARIANS (Romania – Germany – Bulgaria – France – Chechia).

Veronika Khlebnikova
Not a picnic
Review of Wan Bing's DEAD SOULS (France – Switzerland).

Anton Khitrov
Stage play and its spectators
Case of the Seventh studio.

Alexander Baunov
Effort of pain
Review of Kirill Serebrennikov's BAROQUE stage production (Russia).

Zara Abdullayeva
Accomplices
Review of Vitaly Mansky's PUTIN'S WITNESSES (Latvia – Switzerland – Chechia).

Vitaly Mansky
Book of Changes
Conversed by Victor Matizen.

Against the political
Round table talk at Artdocfest-2018.

Nikita Kartsev
Prophetic Oleg
Review of Simon Lereng Wilmont's THE DISTANT BARKING OF DOGS (Denmark – Sweden – Finland).

Dmitry Desyaterik
Breed
Review of Alexander Techinsky's DELTA (Ukraine – Germany).

Natalya Sirivlya
Crashed glass
Review of Dina Barinova's POTATO EATERS (Russia).

Olga Kasyanova
Million hryvnas baby
Review of Alisa Kovalenko's HOME GAMES (Ukraine – France – Poland).

Olga Surkova
Silence
Review of Alexander Abaturov's SON (France – Russia).

Larisa Malykova
Cosmos and sea
Review of Alexei Vakhrushev's THE BOOK OF THE SEA (Russia).

Alexei Filippov
Five letters, the first is...
Review of Sofia Danilina's CROSSWORD (Russia).

Anastasia Senchenko
Memory, look out
Review of Dmitry Kabakov's CIRCUMSTANCES OF THE PLACE AND TIME (Latvia – Russia).

Timur Aliev
Displacing of the departed
Review of Pyotr Starostin's STARS' SHATTERS WILL COME OFF THE HEAVEN AND DISAPPEAR (Russia).

Svetlana Semenchuk
Sad science
Review of Alexander Zubovlenko's LESSONS IN COURAGE (Belorus).

Veronika Khlebnikova
Fake-prayer
Review of Maxim Pozdorovkin's OUR NEW PRESIDENT (USA – Russia).

Victoria Belopolskaya
Epical force
Coverage of the International documentary film festival in Amsterdam (IDFA).

Boris Lokshin
Three by two
Review of Tim Wardle's THREE IDENTICAL STRANGERS (Gr. Britain).

Maxim Kazyutchits
Border
Review of Dāvis Sīmanis Jr.'s D IS FOR DIVISION (Latvia – Chechia).

Evgeny Maizel
Geyrhalterland
Portrayal of the Austrian documentarian Nikolaus Geyrhalter.

Nikolai Izvolov:
«...we've got a dark shot of the film...»
Conversed by Paulina Reici and Janka Varkosi.

Nikolai Izvolov
Dziga Vertov's directorial debut
On Dziga Vertov's first directorial and editing trial ANNIVERSARY OF THE REVOLUTION (1918).

Dziga Vertov:
«Strange and scaring...»
Diary. 1934–1937.

Zara Abdullayeva, Kristina Matvienko, Elena Kovalskaya
Disarmament
On Mikhail Ugarov and Elena Gremina.

Kristina Matvienko
No strangers
Review of Evgenia Ostanina and Zosya Rodkevich's WHITE MAMA (Russia).

Evgenia Ostanina, Zosya Rodkevich:
«We call it: humanly»
Conversed by Kristina Matvienko.

Serafima Golovchenko
Chupakabra
A script.

Pavel Pryazhko
A bitter airport
A play.

ИСКУССТВО КИНО

2019 1/2

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

Издатель: Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Владимир Кочарян
главный бухгалтер Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун, Евгений Гусятинский, Евгений Майзель
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

редакторы сайта kinoart.ru Егор Беликов, Ольга Касьянова, Алексей Филиппов

спецпроекты Екатерина Титаренко, Иван Стрельцов, Ольга Золикова

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Компании «СТС Медиа»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 553
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 26.01.2019. Подп. к печати 11.02.2019
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 18,5

Тираж 3000 экз.

Заказ 60270
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

© Журнал «Искусство кино», 2019

16+

ISSN 0130-6405